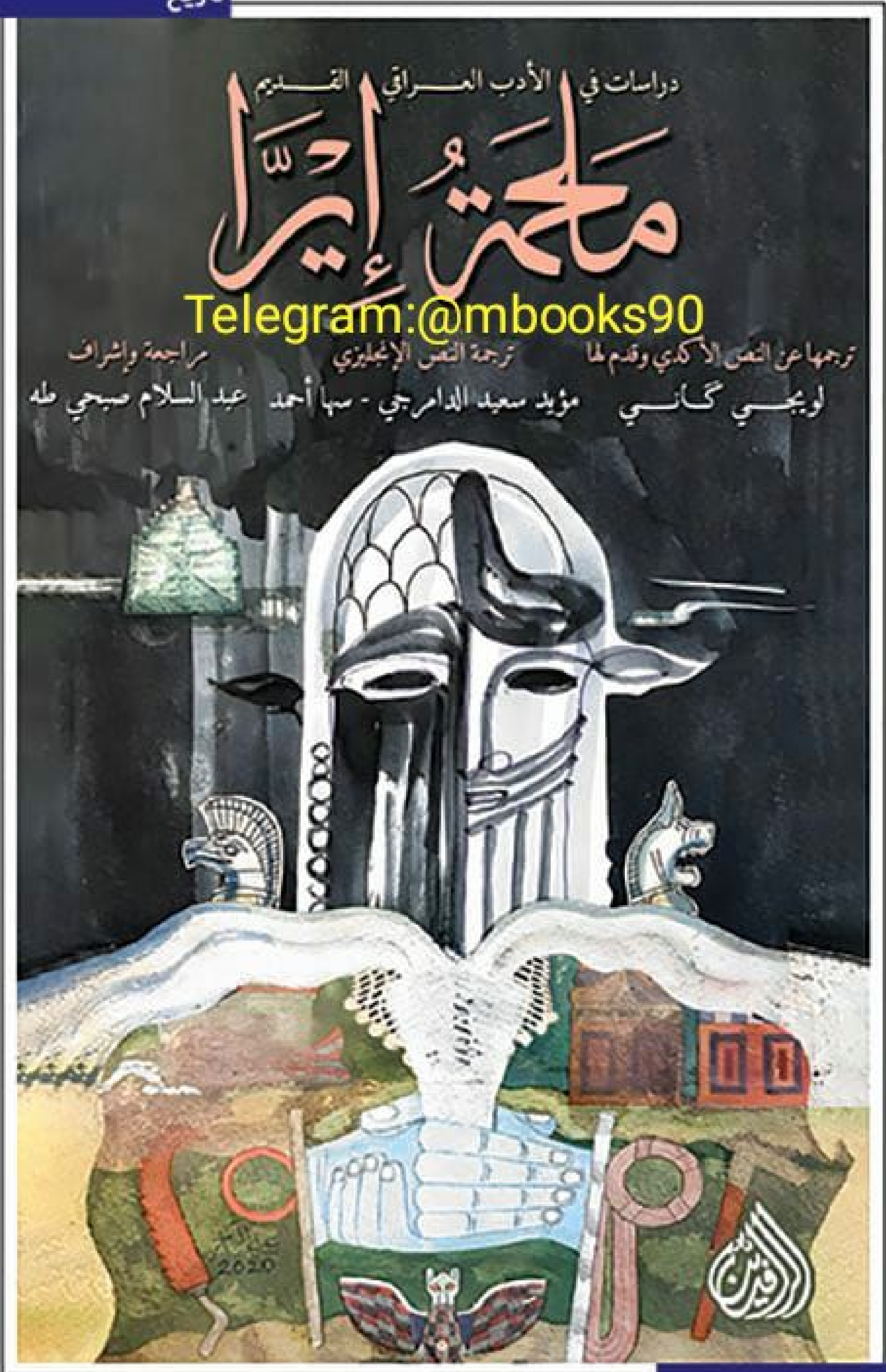


دراسات في الأدب العراقي القديم
ملحمة إيرا
Telegram:@mbooks90
ترجمها عن النص الأكدي وقدم لها
لويجي كاغني
ترجمة النص الإنجليزي
مؤيد سعيد الدامرجي - سها أحمد
مراجعة وإشراف
عبد السلام صبحي طه
2020

(1)

توطـئة

تضافرت في هذا الكتاب جهود متميّزة لأشخاص لم يجدوا عائقًا في العمل الجاد لإخراجه بنسخته العربية المتقنة، وهي جهود لا يمكن أن أشكرها فقط، بل أعبّر لها عن امتناني الشديد، فقد تركت بصماتها على غلافَي الكتاب وفي داخله، في ترجمته، وفي تعقّب الروابط المختلفة لتعليقات المؤلف المستفيضة، والهوامش، وترتيب الأجزاء، وإلاّ لتناثرت. وأخص بامتناني اولًا السيدة سها أحمد حافظ شريكتي في الترجمة الأولى الرئيسة، والسيدة سامية كفافي لطباعة النص حاسوبيًا أكثر من مرة، والأستاذ عبدالسلام صبحي طه، الذي راجع النص بحماسته المعهودة وأشرف على تصميم الكتاب وإصداره.

وأنا مَدين للفنان علي آل تاجر على إبداعه في تصميم الغلاف والرسوم الداخلية. ولا يفوتني أن أثني على دار الرافدين للنشر لتبنيها الجهود المهتمة بتاريخ العراق القديم وآدابه تأليفًا وترجمةً.

وأخيرًا لروح المرحوم لويجي گائي أهدي النسخة العربية من كتابه، وهو كتاب سيغني المكتبة العربية ويضيف إلى الأدب العراقي القديم فصولًا مفقودةً تجمع بين المعرفة الجادة والمتعة الذهنية، ولتبقَ ذكراه محفوظةً على الرفوف، خالدةً أبدًا.

الدكتور مؤيد سعيد الدامرجي

عمّان ـ الاردن

2020

(2)

كلمة المُراجِع

عبد السلام صبحي طه

كان من دواعي سروري مراجعة نص ملحمة «إيرّا» المترجم عن الإنجليزية، والإشراف على إصدار نسخته العربية. استغرق تجميع ألواح القصيدة ورُقمها ما يقارب القرن، وهي منجز عراقي أصيل أسس لجنسٍ أدبي جديد، عـدّه عالم الآشوريات الألماني فون زودن أنموذجًا للعمل الأدبي الإبداعي النقي.

كانت الملحمة جزء من أطروحة دكتوراه تقدم بها عالم الآشوريات الإيطالي الأب لويجي گائي إلى جامعة هايدلبيرج الألمانية في ستينيات القرن المنصرم، ونشرها باللغتين الألمانية والإيطالية (1969 ـ 1970). وصدرت نسختها الإنجليزية عن دار Undena عام 1977، وهي التي اعتمدها المختصون في آداب الشرق الأدنى القديم، وكانت بمنزلة مرجع أساس للباحثين اللاحقين، تلتها إصدارات أخرى منها لستيفاني دالّي عام1991، وبنجامين فوستر عام 1993.

وقد دفعني التقييم العالي، الذي حظيت به هذه الملحمة في المحافل الأكاديمية والثقافية، إلى استكمال دراسة لي تتعلّق بدورها في آداب العالم القديم، وتأثيراتها على ثقافاته.

أود أن أتقدم بشكري الجزيل لفريق العمل الذي ساهم في انجاز هذا الكتاب، وأولهم الدكتور مؤيد سعيد الدامرجي للثقة الكبيرة التي أولاني إياها، وأشيد بجهده الترجمي ودراسته التي اوردها في تقديمه للكتاب، إضافة الى التعليقات التوضيحية المهمة للقارئ غير المختص، والتي تبين مديات التقارب في الكثير من الألفاظ والتعابير الواردة في النص بين اللغتين الأكدية والعربية، وكذلك للفنان المبدع علي آل تاجر لتصميمه غلاف الكتاب ولوحاته الداخلية، وللصديقين: الكاتب عواد علي، والشاعر باسم فرات شكر خاص لما قدماه من مشورة.

وأخيرًا، لدار الرافدين الغــراء كل التقدير على تبنيها نشر الأعمال الأدبية

والتاريخية المتعلقة بحضارة العـراق، عسى أن تعوّض مبادراتها عن بعض النقص الحاصل في نشر دراسات مرجعية كهذه، لتكون عونًا للباحث والقارئ الشغوف بدراسة تراث بلادنا العريق.

ومن اللـه التوفيق.

عمّان - الأردن

2021

(3)

مقدمــة المترجم

الدكتور مؤيد سعيد الدامرجي

في سجل الآداب الرافدينية القديمة، تبرز أمامنا أعمالٌ كاملة وأخرى شبه كاملة، وهي مدوّنة على ألواح من الطين ولا تتحمل عوادي الزمن دومًا، فهي إما تتأثر برطوبة الأرض أو تتعرض للكسر وفقدان أجزاء كبيرة ومهمة منها.

ولقد اكتفينا ببضعة أعمال مترجمة على مدى عقود كثيرة، أهمها ملحمة جلجامش، التي ترجمها أستاذنا المرحوم طه باقر من الإنجليزية، مع مراعاة النص الأكدي (البابلي أو الآشوري)، وتحقيق أصول ومرادفات بعض الكلمات فيها.

وقد تكون شريعة حمورابي هي العمل الأكمل المترجم حتى الآن، على الرغم من نقص بعض الفقرات الختامية بسبب تشويهها من طرف مَنْ اغتصب المسلّة من ملوك عيلام عند غزوهم بلاد الرافدين.

ولأننا لسنا بصدد تقديم المقولات حول أشكال الأدب السومري ـ الأكدي والنصوص المختلفة التي تغطي مساحة واسعة من الزمن البابلي ـ الآشوري من بعد السومري، لذا فإن تركيزنا على ملحمة إيرّا[1] (Erra) كعمل لا يزال مستجدًا بذاته ضمن أعمال الترجمة إلى العربية حتى الآن من أشعار ومَلاحم ذلك الزمن.

امتازت ملجمة إيرّا بكونها أُلّفت شعرًا مِن طرف شاعر بابلي هو كابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ، الذي يقول ما معناه: إنه استلم النص من الإله إيرّا مباشرةً، وإن من سينسخ القصيدة سيحفظه الإله إيرّا من كل مكروه. وسيكون هذا مآل من يغني القصيدة أو يدرسها مكافأة له[2].

ويقول نصًا «إن الذي جمع تراكيب القصيدة هو كابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ بن دابيبي (والإله) قرأها له (أو أوحاها) إليه في منتصف الليل، وعندما استيقظ رددها مع نفسه، ولم يترك شاردةً أو واردةً لم يذكرها، ولم يضف إليها كلمةً واحدةً من

عنده، واستمع إليها الإله إيرّا ووافق عليها».

وعلى ما يبدو، فإن هذا الشاعر كان متمكنًا من أساليب الصياغة الأدبية، فاستطاع أن يدمج بين الحوارات المتقابلة، وأحداث القصيدة بشكل مستمر لا فواصل بينها، ويُستدل على ذلك بسهولة، على الرغم من فقداننا أجزاء مهمةً تهشمت أو تشوهت، بحيث لم نعد نستطيع قراءتها كاملةً. وعلى الرغم من العثور على نسخ أخرى مدونة على الطين أيضًا، فإنها لا تكاد تسد الفراغات والأجزاء المفتقدة إلاّ قليلًا، لكننا نأمل أن نعثر في مكتبات المعابد، التي سينقب عنها الآثاريون من الأجيال القادمة، على نسخ أكمل وأفضل، لتسد بعضًا من النقص في الأقل.

تقع القصيدة في خمسة ألواح طينية، واعتمادًا على مساحة هذه الألواح وعدد الأسطر المحتملة في كل لوح فإن عدد الأسطر أو (الأبيات)، إن صح القول يزيد على 750 بيتًا شعريًا، إلاّ أن أطول جزء متوفر هو في اللوح الثالث، الذي يحتوي على 190 سطرًا، وهو الأكثر اكتمالًا وأقل تهشمًا من الألواح الباقية.

يتّضح من كلام الشاعر أن هذه القصيدة كانت تغنّى (أو يمكن أن تغنّى)، ومعنى هذا في نظري أنها كانت مسرحيةً غنائيةً لها تأثيرها القدسي في الحفاظ على مصائر الناس عند قراءتها أو تــرتيلها.

وفي عدد من الأسطر، التي يستهل بها الشاعر الحوارات بين إيرّا ومساعده إيشوم، نراه يقول: «وفتح إيرّا فمه وكلّم إيشوم» أو «وتكلّم إيشوم إلى إيرّا بفمه قائلًا:»، ثم يعقب هذا الكلام الموجّه من أحدهم إلى الآخر. على الرغم من خطورة السبيعتي (الآلهة الأشرار السبعة) فإن القصيدة تهمل إنطاقهم بكلامٍ شعريّ أو غير شعريّ، بل إن الكلام يدور حولهم بين إيرّا وإيشوم من دون حماسة واضحة، كما أنهم لا يشاركون في الحوارات، وجُلُّ ما شمع من إيرّا أنه يطلب مِن إيشوم أنْ يرسل أسلحتهم بمعيتهم على طريق الحرب. ولإكتمال سيناريو القصة، بحواراتها وتوزيع أدوارها، علينا أن نلاحظ أنها تعكس أحداثًا وقعت في الصراع بين البابليين والسوتيين من سكان غرب بلاد الرافدين. إلاّ أن الربط بين الأحداث والآلهة، تبدو للإشارة إلى حالتين: الأولى إرجاع سبب الحرب والدمار إلى الآلهة، وإلى إيرّا الإله

النزِق الغاضب الذي يُستثار بسرعة. والثانية، وهي حالة مستدامة، تؤكد أن إيرّا يثور ويغضب ويدّمر، ثم يعود نادمًا بعدما يُسدى إليه النصح، فيأمر بإعادة بناء ما جرى تدميره، والعمل على استتباب السلام مُجددًا.

إن التفسير الأخلاقي لهذه الدورة المغلقة، بين الخراب والإعمار والحرب والسلام، يشير إلى أن حتميّة مصيرية تكرر نفسها بين فترة وأخرى، وهي دورة غزو الأعداء والطامعين في بلاد الرافدين، وتدميرهم لكلّ شيء، وقتلهم كل النساء والرجال والشبّان فيها، ومن ثم ترينا الصراع بين المأساة والأمل، وبأن(بَعد كل عُسرٍ يُسر)، وكل حرب يعقبها سلام وبناء وإعادة إعمار.

وبذا يكون مصير الإنسان العراقي مصيرًا قدريًا، لكنه ليس جراء فعل الإنسان بنفسه، وإنما لأنه يزعج الآلهة بضجيجه وخطاياه، وهو هنا يذكرّنا بعقوبة الطوفان (الواردة في ملحمة جلجامش) الذي حاولت الآلهة من خلاله القضاء على البشرية تمامًا، إلاّ أن قصيدة إيرّا تحوّل العقوبة إلى حرب مدمّرة قاتلة ومخربة لبابل، ويتمثّل الدمار في تخريب معبد الإله مَردوخ (الإيساگيلا)! فيجمع بذلك خراب سومر وأكد، المستباحان دومًا في الغزو القادم من الشرق أو الشمال.

يستخدم كابتي - إيلاني - مَردوخ معلومات ناضجةً ودقيقةً في الفلك، وفي أساليب الشعر والمسرح، ويرينا قدراته في اختيار المصطلحات القوية، مما يدلل على أنه كان من الشخصيات الأدبية والدينية المهمة في زمنه.

كان لويجي گانّي[3] Luigi Gagni قد نشر النص لأول مرّة باللغة الإيطالية تحت عنوان Erra La Epopea di أو (اسطورة إيرّا)، وكانت فيها محاولة تفصيلية للتعرف إلى قراءات النص الموزّع على عدد من الألواح الطينية التالفة في بعض أجزائها، وعلى بعض الكِسر الصغيرة المرافقة لها. ولربما ترجع محاولاته هذه إلى أيام دراسته في منتصف الستينات مع استاذنا آدم فالكنشتاين في الندوة العلمية للشرق القديم بجامعة هايدلبرك (حيث تعرّفت إليه، وكنت مبتدءًا في دراستي العليا، وكان هو في طريقة للحصول على الدكتوراه في آداب بلاد ما بين النهرين القديمة ولغاتها)، إلاّ أنه لم يستطع التحرر من تأثيرات كونه راهبًا من خريجي

معاهد الفاتيكان، والتي كانت على صلة قوية بجامعة هايدلبرك في مجال الدراسات الشرقية القديمة، وما زالت تبحث عن خطٍ موازٍ للدراسات الرافدينية، التي حاول ويحاول الكثير من العلماء تقريبها من الدراسات التوراتية المحضة، مما كان يسبب إشكالات لغويةً متعددةً للباحثين.

و مثلها هنا هي الإشكالات اللغوية لدى لويجي گانّي بسبب استخدامه مصطلحات نابعةً من الآداب الكنسية الكاثوليكية.

وقد طلب منه أ.د. جورجيو بوتشيلاتي،استاذ اللغات الرافدينية القديمة في كاليفورنيا (وهو من خريجي هايدلبرك أيضًا) إعادة معالجة القصيدة ونشرها باللغة الانكليزية، هذه المرة في سلسلة (SANE تحت الرقم 1/3 في عام 1977)، التي كان يصدرها.

قسّم لويجي گانّي البحث إلى ثلاثة أقسام بنى عليها نقاشه وآراءه المستفيضة وهي:

1 ـ القسم الأول يتناول فيه المحاولات الحثيثة لتجميع أجزاء الأسطورة (أو الملحمة) من عدة رقم طينية وألواح مكتوبة، وبهذا فإنه يقدم لنا قائمة المصادر الخاصة بالأسطورة. ويطرح في القسم الخاص بتحليل القصيدة تساؤلًا مهمًا عن ماهية هذا العمل، هل هو قصيدة شعرية أم ملحمة كما اتفق عليها سابقًا العديد من العلماء، ومن ضمنهم گانّي نفسه.

2 ـ القسم الثاني هو ترجمة نص القصيدة الشعرية التي أخذت طابع الأغنية (زمّورو أي مزامير)، من اللغة الأكدية إلى الإنكليزية سَطرًا بسطر، كما ترك فراغات كبيرةً، إذ لم يصل إلى استنتاج ما هو مفقود من النص، وفي حالات أخرى استطاع اقتراح بعض الكلمات أو المقاطع التي تملأ فراغًا معينًا. كما أن استنتاجاته وتحليلاته الواردة في السطور أو المقاطع ما جاءت إلا نتيجة لانتقاء ما هو مدوّن على الأجزاء المفقودة، ما دفعه إلى محاولة ترتيب الأحداث والحوارات والايعازات الإلهية بشكل يكاد يخلق سيناريو جيد لمسرحية، أو حتى فيلم تدور أحداثه حول الملحمة.

3 ـ القسم الثالث يتناول فيه بناء القصيدة وتسلسل السطور، وما يرتبط بمعاني الكلمات الأكدية على وفق أرقام الهوامش في المتن أولًا بأول. حيث نرى حصول تداخل في السطور والكلمات، ومقترحاته بشأن إكمالها أو تعويضها بكلمات مفهومة، مستدرجًا سطور النص الشعري، فنراه قد بنى فكرته النهائية لا على آراء عامة تؤطر الموضوع بشمولية تختصر كل المعطيات الممكنة، بل بمناقشتها أولًا بأوّل، معتمدًا على:

1 ـ حبكة القصيدة الشعرية.

2 ـ البناء الدرامي للأحداث.

3 ـ الأدوار المنفردة الفاعلة.

4 ـ التفريق بين الخير والشر: كوجهين لشخصية واحدة هي شخصية الإله إيرّا.

5 ـ التواصل بين أهم دورين لكل من إيرّا وإيشوم (الأخير إله ثانوي)، والذي تبرز من خلاله حتمية البداية والنهاية لكل حدث مأساوي، بفعل القوة المحركة لمصائر البشر، وهي هنا قوة إلهية ذات قرار، وأخرى مذعنة ومنفذة على الرغم من سموها فوق البشر، لكن لها حق في الاعتراض شبه المنظور على قرارات من هو أعلى مرتبة من الآلهة.

6 ـ الدور شبه المحايد للآلهة الكبرى ذات الطبيعة القومية للبشر، وهي هنا متمثلة بالإله مَردوخ إله مدينة بابل القومي ورئيس (أو بالأحرى ملك) الآلهة الأعلى، الذي يبدو هنا كأنه.لا يتدخل في صلاحيات إيرّا العنيفة والمؤذية لأنها جزء من التفويض الإلهي الخاص به على ما يبدو.

7 ـ انتفاء الدور الفاعل للبشر (الضحية) هنا، وعدم إسهامهم الدرامي في الحدث.

8 ـ الإسهام غير المباشر للآلهة الشريرة السبعة، حاملة أسلحة الدمار بمعية إيرّا، وعدم تفاعلها مع الأحداث، بل ومشاركتها الصامتة شعريًا في الجزء الخاص منها بدمار البشرية، كأدوات منفذة تُـذكر ولا تتدخل في الحوارات.

9 ـ الاستنتاج الأهم في هذه القصيدة هو أن بعد كل (خراب) يأتي (الإعمار) من جديد، وأن (الدمار) يحدث بمشيئة الآلهة المعنية، وأن إعادة (الإعمار) هو بمشيئتها أيضًا، إذ تعفي البشرية من أخطائها المزعجة. تتضمن القصيدة دلالات سيكولوجية واضحة، على الرغم من فقدان الكثير من الجمل المفيدة، التي كانت ستسهم في الفهم الكامل لروح النص لو كانت موجودة. وأهم هذه الدلالات محاولة تسويغ غزو السوتيين لبابل (ولاندري متى جرى ذلك)، وتخريبهم المدينة وقتل سكانها شيبًا وشبانًا وأطفالًا، وإبعاد الشبهة عن السياسيين آنذاك من الملوك والحكام وقادة الجيش والكهنة، عازين حدوثه جراء خطايا البشر وضجيجهم وإزعاجهم للآلهة المستريحة والنائمة، مما يتسبب بأستيقاظها حانقةً لتعاقب البشر بالدمار، أما السلام فإنه أيضًا ليس بالجهد البشري، ولا بردّة فِعل سياسية أو عسكرية تتسبب بتتحرر بابل واستعادتها لتمثال إلهها المنهوب، بل إن ندم الإله (إيرّا) وعودته إلى رُشدِهِ، بسبب أخذه بنصح الآلهة مثل (إيشوم)، وتوجيهات ملك الآلهة (مَردوخ)، تتسبب بعودته (إي إيرّا) إلى سباته هادئًا، فيمنح الفرصة لإعادة بناء المدينة والمجتمع.

وعلى الرغم من ظهور رُقم طينية مكتوبة من مواقع متعددة، وهي عادة ما تكون مكسّرة وناقصة السطور فإنها لا تذهب خارج المتوفر من النصوص الواردة عليها بعيدًا عن النص المعتمد قبل دراسة گائي، لكنها تكمل بعض سطورها. ولقد عُثِر على قطعةٍ من رقيمٍ يُكمّل بعض الأسطر الناقصة من اللوح الثاني من القصيدة، إثر تنقيبات تل حداد الإنقاذية في حوض سد حمرين في العراق، نشرها الدكتور فاروق ناصر الراوي في مجلة (**IRAQ**) المجلد **51**، السنة **1989**، ص **111**، وهي مقالة تُترجم النص المتبقي من القطعة الأثرية تلك كما يرد في هوامشها.

1 ـ إن القارئ والمحلل الأدبي لهذا العمل يستطيع أن يلاحظ طريقة معالجة النص بتوزيع السطور بالشكل التالي :

1 ـ مقدمة فعلية لحدث أو حوار.

2 ـ اعتراض تمهيدي لخطاب مباشر لأحد شخوص الحدث بعبارة: «وفتح فمه قائلًا.. وتكلّم لفلان:».

3 ـ الانتقال بين حديث أو خطاب وردّ على حديث وخطاب بفاصلة تمهيدية.

4 ـ وصف بيئي مبسّط يبدو كأنه يمهّد لسيناريو المشاهد.

5 ـ خاتمة تدوينية يؤكد فيها المؤلف على دوره الشخصي في التأليف.

كان جيفري كوول قد قام بنشر دراسة في مجلة **IRAQ**، المجلد **70** لسنة **1988** عالج فيها بعض مفاهيم ملحمة أو قصيدة إيرّا في ص **179**، وفيها أيضًا يدرج كل المصادر المتوفرة عن النص ومعالجاته وترجماته المباشرة والمقترحة. ويعالج ايضا الجانب الفلكي في القصيدة بكل معطياته وتسمياته المذكورة، أو التي يكون الاستدلال عليها بحكم كون الآلهة المذكورة لها منازل فلكية واضحة (مجموعة الدب الأكبر والشمس والقمر والمريخ وتشبيهها في ثنايا النص)، ومنها أيضًا الآلهة السبعة (السبيعتي).

ويبقى لدينا تساؤل عما إذا كان هذا النص يُغنّى، وهل كان الغناء يؤديه شخص واحد أم يجري فيه تبادل الأدوار؟ وفي هذه الحالة سيكون هناك دور واضح للراوية، كما في المسرحيات الحديثة، والذي يمهّد لانتقال الخطاب من شخص إلى آخر، أو يشـرح قارئًا مجريات الحدث خارج الخطابات، أو أن يكون الجوق هو الذي يغنّي بين الأشخاص المتحاورين ليكون ما يقوله معبرًا يسهل على المستمع الجمع بين تفاصيل الأحداث حتى النهاية.

إن تصوّرنا هذا، أو توقعاتنا هنا تعني أن الأدب البابلي قد سبق الأدب المسرحي الإغريقي، وكان في جوهره أدبًا مسرحيًا دينيًا لعب دورًا مهمًا في الطقوس والعبادات الجماهيرية الكبيرة خارج المعبد.

إن هذه القصيدة تتطلب أيضًا الاستماع إليها باللفظ الأكدي الصحيح، وبأذن إيقاعية لتمييز المكتوب عن المقروء، وهل هو خاضع لتفعيلة شعرية ذات إيقاعات تناسب إمكانية غنائها أم لا؟

إن التنقيبات العلمية في المواقع الأثرية سَتُزوِّدنا دومًا بأجزاء أخرى مكملة من هذه القصيدة، والتي كانت قد دوّنت بنسخ عديدة، وانتشرت في مكتبات المعابد

والقصور والمدارس البابلية والآشورية، وستمكننا من تشكيل فهم اعمق لهذا العمل مستقبلًا.

ملحمـة إيرّا: قصيدة شعرية ام مسرحية غنائية؟

إن الصيغة التي دُوّنت فيها الملحمة تتحمل عدة أشكال، فقد تكون قصيدةً مدونةً فقط، وقد تكون غنائيةً. والى هذا الاحتمال يشير السطر(59) في اللوح الخامس الى كلمة زمّورو (أغنية).

ولهذا، فإن تبادل الأدوار اجبر الأستاذ گائي إلى محاولة الاستدلال على دور كل من أبطال الملحمة ونسب الكلام إليه، والتي قد تبدو، من دون هذه المحاولة، كلامًا متقطعًا لا علاقة لبعضه ببعضه الآخر. إن هذه المعضلة لا تزال قائمةً ما لم تجر الاستعانة بشروحات المترجم وتفسيراته في الهوامش.

وفي الحالة التي يمكن أن تكون الملحمة فيها غنائيةً، فإنها ستكون عندئذٍ مسرحيةً غنائيةً، وستتداخل حواريًا أدوار كل من إيرّا وإيشوم ومَردوخ والسبيعتي مع بعضها. وقد لا نستبعد وجود راوٍ يربط المواقف بعضها ببعض، كشارحٍ لما حدث أو سيحدث.

لكن الملاحظ أن الجُمل الرابطة تشكل أجزاءً من سيناريو المسرحية، وتجعلها قابلةً للاستيعاب، وكذلك للإخراج إن وجدنا مُخرجًا صبورًا ومتأنيًا. وماعدا هذا فإن وصف حالات الاندحار والاندثار بين أوساط ضحايا الحروب من البشر تبدو وكأنها مرئية معاصرة اليوم، وتحدث في كل مكان من عالمنا الشرقي المثقل بالمشاكل الدامية والهُموم.

وأخيرًا، فإن الشاعر كابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ أجرى تعديلات على النص أحدثت فيه تغييرات في التقاليد الدينية قليلًا، وذلك بخلط الأحداث ونسبتها إلى آلهة معينة بدلًا من أخرى، مبتعدًا بذلك عن التقاليد الدينية التاريخية، ومنها أن مَردوخ هو الذي تسبّب بالطوفان وليس إنليل، وكذلك ربط إنليل بمدينة سِبّار شمال مدينة بابل (من ناحية اليوسفية)، وهي في الأصل مدينة الإله شمش (شماش)، وهذا ما تغيّر في

القصيدة.

في الختام، أنصح قارئ النص الشعري بأن يركز على فهم روح القصيدة وأبعادها، وإن يلجأ الى التحليل المرفق والهوامش الغنية بالمعلومات، في حال إهتمامه بمعالجتها ادبيًا أومسرحيًا.

(4)

مقـدمة المؤلف[4]

لويجي گائي

إنَّ قصيدة إيرّا، كما يَدعوها سُكّان بلاد النهرين[5] القدماء، بعد كلماتها الافتتاحية «شار ـ گيمير ـ دادمه»، أي «يا ملك كل الأماكن المأهولة»، ترقى إلى العصر البابلي الحديث، وهي ذات أهمية دينيّة بالغة، والنّص بذاته يَحمل توقيع مُؤلفه (كابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ، ابن دابيبي) كما ورد في البيت الشعري 42.

ونظرًا لمحتواها وحجمها وحالة حِفظها، فإن قصيدة إيرّا هي أكثر عمل رائع في أدب بلاد النهرين باللغة الأكدية، بعد اتراخاسيس، وجلجامش، وإينوما إيليش، وهبوط عشتار إلى العالم السفلي.

إنَّ شهرة هذه القصيدة في الشرق الأدنى القديم ثابت من حقيقة أنها انتشرت من دون أي تغيير، وبسرعة غير اعتيادية (1) في مدن بلاد النهرين مثل نينوى (مكتبة آشوربانيبال) وآشور، وبابل وأور... إلخ (2)، كما أنها كانت معروفةً حتى في سلطان تبّة قرب حرّان القديمة، بل إن أسطورة جلجامش لمْ تَنَل الشُّهرة ذاتها في بداية الألف الأول قبل الميلاد.

يتألف نص قصيدة إيرّا من حوالي 750 سطرًا أصليًا موزّعًا على خمسة ألواح، والألواح الأربعة الأولى متقاربة في طولها، حيث يَضم كل منها ما يتراوح بين 150 ـ 190 بيتًا شعريًا، أما اللوح الخامس فهو قصير نوعًا ما ويحتوي على 61 بيتًا شعريًا. وقد استغرق اكتشاف ألواح النص وترجمتها زمنيًا بين الأعوام (1876 وحتى 1970)، لكن منذ عام 1925 جرى إحراز تقدّم ملموس، وهذا مثال واضح على النمو السريع الحاصل في الدراسات الآشورية(3).

في عام 1872 أشهر جورج سمث (G. Smith) الكِسر الثلاث الأولى للألواح التي عُثِر عليها في نينوى، عبر ترجمتها، على الرغم من أنه لم يكن واثقًا حتى ذلك الوقت

إن كان اسم الإله إيرّا الشخصية الرئيسة في القصيدة، يُقرأ (لوبارا) أو (دابارا).

أمّا الكِسَر الأخرى فقد نُشرت تباعًا ما بين 1919 و1925 كما نشر إيبلنگ (E. Ebeling) إسهامه المهم، الذي استعرض فيه النُسخ الأصلية للقصيدة من آشور، وقـدّم الطبعة الأولى من العمل في برلين 1925 في كتابه «إسطورة إله الطاعون الأكدي إيـرّا».

أمّا الطبعة الثانية فكانت (مَلحمة إيرّا) ترجمة گوسمان (F. Gossmann) في 1955، وهو عمل قيّم وجريء لأنه قام بإعادة بناء النّص بشكل نقدي، معتمدًا على كُل النُسخ التي نُشرت وصولًا إلى إيبلنگ وعلى بعض ما نُشِر فيما بعد، مع مقالة مفصلة لِلّوح الرابع (212AB). وزُوّدت الدراسة بتعليقات مسهبة، إلا أن توقيت نشر العمل كان سيئًا، لسوء الحظ، إذ لم يكن في مقدوره أخذ النصوص الأصلية الحديثة التي وجدت في سلطان تبة بنظر الاعتبار، والتي ظهرت متأخرةً، حيث كان ممكنًا، مع هذه الاكتشافات الأخيرة، إعادة بناء اللوح الأول من القصيدة، ولو مع بعض الفراغات التي ظلت موجودة، إلا أنّ ترجمة گوسمان، كان لها أثر واضح في إثارة عمليات البحث المستمر في المتاحف والبحوث اللغوية، والتي أفْرزت ما يقرب من عشرين نسخةً أخرى، إضافةً إلى غيرها من الموضوعات(4).

في الاعوام 1969 ـ 1970 حَصلت القصيدة على طبعتها الثالثة المؤكدة حتى هذه اللحظة في مقالتين للويجي گاني: باللغة الإيطالية بعنوان «ملحمة إيرّا»،وباللغة الألمانية بالعنوان «ملحمة إيرّا في النصوص المِسماريّة»، والذي بفضله أصبحت قصيدة إيرّا متكاملةً (5).

وتَلقّت الطبعة الثالثة النقد الإيجابي، على الرغم من أنها حركت بعض الإسهامات الأخرى لإعادة بناء النص وتفاسيره بشكل أفضل، وهو ما يَعدّ مُلائمًا، ويتيح الفرصة لإدراج هذه الجُهود المُتأخرة بحسب تَسلْسُلها الزمني، سواء أكانت تتناول هذه الطبعة مباشرةً، أم تَمُر عليها بشكل غير مباشر عند طَرْحِها لمشكلة تتعلّق بقصيدة إيرّا، أو بشخصية هذا الإله، وهي:

* رينيه لابات، باريس، 1970 (ص 114 ـ 137)، حيث نرى تقديمًا للقصيدة، وترجمةً لأفضل ما تبقى من أجزائها، والترجمة جيدة لكنها لا تتجاوز نسختنا النقدية للنص الأكدي، ولذا فإنها غير مقبولة من بعض النواحي(6).

* رينالدي، مراجعة 77 - 76 ,(1971) Epopea, Bibor 13 Bib or 13.

* روبرتس.16 - 11 (1971) Erra - Schorched Earth J.C.S 24

* روليغ :.328 (1971) ZA 61

* جرام، تنقيح 268 (1971) Epopea Or Ns 40 ـ 272.

وكما أشرنا سابقًا، فإنّ نَص قصيدة إيرّا، وكما هي الحالة في كل الأعمال العظيمة في آداب المِسماريّات لا تزال غير مكتملة لدينا، وإنّ الألواح الستة والثلاثين المعروفة حتى الآن(7)، أعطتنا 750 سطرًا أصليًا تقريبًا، والتي ثلثيها فقط بحالة سليمة، وبعضها في الحقيقة لم يتَبق منها سِوى كلمات أو إشارات قليلة. ومن حسن الحظ أن اللوح الأولَ، الذي يؤلف أساس القصة، مكتمل تقريبًا.

أما اللوحين الثاني والثالث فتوجد فيهما الكثير من الفجوات، واللوح الرابع سليم كاللوح الأول، أما اللوح الخامس القصير فكان مكتملاً.

وإذا كانت الحالة السيئة للرَّقيم الطيني لا تسمح لنا بمتابعة حبكة القصيدة وتحرمنا من تفاصيل كثيرة، فإن المتبقي منه يتيح لنا فهم طبيعة وأبعاد هذا العمل الديني الأصيل والمهم من العصر البابلي الحديث (8) .

(5)

قصيدة إيرّا[6]

الترجمة الكاملة

يُرجى ملاحظة أن الترقيم الى اليمين هو لكل خمسة أسطر من القصيدة، ويبدأ مجددًا مع كل لوح من الألواح الخمسة والألواح المكمّلة. وعادةً ما يذكر رقم السطر الأول، ومن ثم الخامس ومضاعفاته على التوالي ليتسنى لنا ربط العبارة المدونة والمقروءة بالأكدية بترجمتها لدينا ـ المترجم.

مدلولات العلامات التي سترد في النص:

( ) تعني كلام مضاف إلى الترجمة استكمالًا للمعنى والصياغة، وايضا علامات ترقيم للهوامش.

[ ] تعني مقترح قراءة لجزء منخرم من النص الأصلي.

« » تعني حوار مباشر أو اقتباس أو معنى كلمة بديل.

* تعني هامش (تعليق) ـ المترجم.

اللوح الأول



1 ـ المقدمة: حول الشخصية العدوانية لكل من إيــزا، وإيشوم، والسبيعتي، وكسل إيــزا

1 ـ (يا) ملك كل الأماكن المأهولة خالق الكون(1) ....،

خيندورسانگا (2) ، المولود البكر لإنليل

[حامل}ـ الصولجان المهيب، حامي ذوي الرؤوس السود (الشعب)، وراعي (3) [البشر}ـ

إيشوم، السفاح المُندفع (4) ذو اليدين القادرتين على استخدام الأسلحة الفتّاكة.

5 ـ مَن جَعل رِماحُه الحادة تلتمع! (وأمامك)، إيرّا بطل الآلهة،[7]

يتثاقل، ويستيقظ حانقًا في مَقَرِّهِ (5) ، قلبه يدعوه للقتال (وهكذا) هو...

(إيرّا) يقول لأسلحته: «تلوثي بالسّم القاتل!»

ويقول للسبيعتي الأبطال اللايضارعون، ومعهم (المتعصبون؟): «تَقَلّدوا أسلحتكم!»

ويقول لَكَ «يا إيشوم: أريد أن أحتل ميدان (القتال)»

10 ـ «أنت المشعل: وسوف يستضيئ الرجال بنورك.

أنت النذير، والآلهة [..................}.

«أنت السيف العريض الفاتك [..................}.»

(ويحدث نفسه) انهض: يا إيرّا (6) ! من رقادك وخرّب البلاد.

كم سَيـرتاح ذِهنُكَ ويبتَهِج قلبك!

15 ـ (وكانت) أطراف إيرّا مُرتَخيةً مثل أطراف (النعسان) الذي يُستَعصى عليه النوم.

ويتساءل(مع نفسه) «هل أنهض؟ أم أبقى راقدًا؟».

ويُحَدِّثُ أسلِحتَهُ قائلًا: «امكثي في مَغامِدك!».

ويقول للسبعيتي، الأبطال اللايضارعون: «عودوا إلى أماكنكم!».

وحتى توقظه أنت (إيشوم)، سيبقى إيرّا طريح فراشه.

20 ـ مع مامي (7) ، مَخظِيَته، سيُغرِق نفسه في الملذّات،

يا إنكيدودو(8) ، السيد الذي يتجول ليلًا، مُرشد الأمراء.

والذي يهدي الشّبّان والشّابات دومًا إلى ملذات الحياة

(الجيدة) ويجعل(هم) مشرقين كالنهار.

2 ـ خلق السبيعتي ومصيرهم

السبيعتي، الأبطال أللاّيُضارعون، (والذين) طبيعتهم مختلفة تمامًا

25 ـ ومن ينظر إليهم يُصْعقُ رُعبًا (لأن) أنفاسهم هي الموت: وأصولهم غريبة. ومليئون بالرهبة.

البشر مرعوبون: لا يَجْرَؤون على الاقتراب منهم (9)

وإيشوم هو الباب الموصدة (الحاجزة) أمامهم.

لآنوم، ملك الآلهة، مخصِب الأرض (10)

ولِدت له سبعة آلهة دعاهم بالسبيعتي(11) .

30 ـ (ثم) مثلوا أمامه وقرر أقدارهم.

نادى الأول وأعطاه التوجيهات:

«أينما ستذهب سوف تنشر الفزع، ولن يكون لك نِــــدٌّ!»

وقال للثاني: «أحرق كالنار، واتّقد كاللهب!»

وقال للثالث: «لتكن لك سيماء الأسد، وليُعدم وجود من ينظر إليك!»

35 ـ وقال للرّابع: «بأسلحتك الفتاكة، عسى أن تدكّ الجبال وتسويها بالأرض!»

وقال للخامس: «اعصف كالريح، وتحقّق من مدار (الأرض كلها)»

وأمر السادس: «اضرب عاليًا وسافلًا: ولا تبقِ على أحد!»

وزود السابع بالسّم القاتل قائلًا «أقضِ على كل ذي حياة!»

(وهكذا) قرر آنوم أقدار السبيعتي.

40 ـ منحهم لإيرّا بطل الآلهة، (قائلًا): «دعهم (يسيروا) الى جانبك،

«عندما يصبح ضجيج (12) البشرغيرمُحْتَملٍ لك، ويهفو قلبك للخراب،

«ولإبادة ذوي الرؤوس السود (الشعب) وقتل قطيع شاكان (13) ،

«دَعْهُم (يكونوا) أسلحتك الفتاكة، وليسيروا الى جانبك!»

3 ـ السبيعتي يحرضون إيرّا على القتال

45 ـ إنهم هائجون. وأسلحتهم مسلولة.

ينادون إيرّا: «إنهض! إلى العمل!

«ما بقاؤك في المدينة كالعجوز التعِس؟

«(لماذا) تتسكّع في البيت كالطفل الهزيل؟ هل يتوجب علينا تناول خبز النساء

«كالمتخلفين عن مِيدان المعركة؟

50 ـ «ماذا؟ هل نرتعب ونرتجف كمن يجهل أمور الحرب؟

«إن حَثّ الخطى إلى ميدان المعركة هو للرجال: كالتوجه إلى احتفال.

«والساكن في المدينة (ولو كان) أميرًا، لن يشبع من الطعام ابدا:

«سيسخر منه شعبه، ويكون مهانًا.

كيف يتجرأ على مد يده نحو (14) السائرين الى ميدان القتال؟

55 ـ «على الرغم من جبروت الساكن في المدينة، (ولكن)

«كيف سيتمكّن من التفوق على السائر الى ميدان القتال؟

«إن خبز المدينة مهما كان لذيذًا، فهو لا يضاهي رغيفًا مخبوزًا (فطيرًا) تحت الرماد

«ولا يمكن مقارنة جعة «نشفو»[8] الحلوة بالماء في القِرب(الجلدية).

«والقصرالعالي ذو الشرفة لا يُقارَن بكوخ [الراعي!]-؟

60 ـ «(أيها) البطل إيرّا، اخرج الى ميدان القتال! ودع أسلحتك تُقرقع!

«أطلق صرخةً مدوية كي يرتعش من يسمعها في الأعلى والأسفل!

«عسى أنْ تسمعها الإيگيگي ولتعظّم اسمك.

«عسى أنْ تسمعها الآنوناكي ولترهب ذكرك (15) .

«عسى أنْ تسمعها الآلهة (جميعًا) ولتنحنِ لنيرك.

65 ـ «عسى أنْ يسمعها الملوك وليسجدوا أمامك.

«عسى أنْ يسمعها بقية سكان البلاد وليقدموا جزيتهم.

«عسى أنْ تسمعها (عفاريت) «الكالو» و[لتتقهقر تلقائيًا بعيدًا؟]- عنك

«عسى أنْ يسمعها الرجل القوي، فيَعُضّ [شفته]- (16) ولتخور قواه

«عسى أنْ تسمعها الجبال الشاهقة (17) ولتتقوض قممها.

70 ـ «عسى أنْ تسمعها البحار المتلاطمة الأمواج فتضطرب ولتنضب ثرواتها.

«ولتُقتَلع الجذوع القوية من الغابات الكثيفة.

«وليتكّسر القصب في الأجمّات التي لا تُخترق.

«ليرتعب البشر ولتُخمَد أصواتهم.

«ولترتجف قطعان(الماشية) وتتحول ثانيةً إلى طين»(18) .

75 ـ «ولتشهد آباؤك الآلهة، ولتمتدح بطولاتك.

«أيها البطل إيرّا، لماذا تركت ميدان القتال وسكنت في المدينة؟

«(إن) قطعان شاكان والحيوانات (البرية) باتت تجللنا بالعار(19) .

«نحن نتوجه بحديثنا إليك، أيها البطل إيرّا:

«وعسى ألاّ تزعجك كلماتنا!

80 ـ «لا بد لكَ أنْ تُعيرنا آذانًا صاغيةً!

«لأجل الآنوناكي، الذين يبتهجون بصمت الموتى، افعل شيئًا حسنًا(20) :

«فبسبب ضجيج البشر يتعذر على الآنوناكي النوم (21) .

«القطعان تسحق بحوافرها المراعي (التي هي) الحياة للبلاد.

«والمُزارِع ينتحب بمرارة لضياع حقله المدمّر؟] (22).

85 ـ «الأسد والذئب يهاجمان قطعان شاكان[9].

«بسبب قطعانه المَستباحة، يتعذرعلى الراعي الراحة ليل نهار، وهو يتضرع إليك

«ونحن، العارفين بالممرات الجبلية[10]، لقد نسينا تمامًا الطرق المؤدّية إليها.

«لقد (نسج!) العنكبوت بيوته على عتادنا الحربي.

«إن القوس الذي تعتمد عليه قد تمرد (علينا!): فلا تقوى عليه سواعِدُنا.

90 ـ «نهايات سهامنا المدببة التَوَت جانبًا (23) .

«وقد علا الصدأ سيوفنا، جراء استمرارالذبح منذ مدة طويلة.

4ـ قرار إيرّا بمعاقبة الشعب، وامتداحه لجبروته وطغيانه

استمع اليهم البطل إيرّا:

وأثار كلام السبيعتي السرور في نفسه كأجود أنواع الزيوت.

(ثم) فتح فمه وقال لإيشوم:

95 ـ لماذا تجلس من دون كلام؟ وانت تسمع ذلك.

«أرني الطريق: أريد أن أذهب إلى ميدان القتال!

«السبيعتي، الأبطال أللاَيُضارعون، جندّهم؟.....

«(إنهم) أسلحتي الفتاكة، دعهم يسيرون معي (24)

«أما بالنسبة لك، فأمضِ أمامي، وسِر خلفي!»

100 ـ وبعد أن (استَمع إيشوم إلى خطابه)

فتح فمه وقال للبطل إيرّا:

وكانت قد استحوذت عليه العاطفة وقال (للبطل إيرّا):

«أيها السيد إيرّا لماذا تآمرت (بالشر) ضد الآلهة؟»

«هل نويت (الشرِ): لسحق البلاد وذبح (شعبها) من دون التراجع عن (25) هدفك؟»...

(فتح) إيرّا فمه متكلمًا؛

105 ـ ووجّه (كلماته) إلى إيشوم حكيمه (أو مستشاره).

«انتبه، يا إيشوم: أصغِ الى كلماتي!».

«بالنسبة لسُكان (البلاد)، الذين نصحتني بالعفو عنهم.

«يا رسول الآلهة، إيشوم الحكيم، ذو الرأي السديد

«في السماء أنا الثور الوحشي، وعلى الأرض أنا الأسد»

110 ـ «في البلاد أنا الملك، بين الآلهة أنا الإله الغاضب

«بين الإيگيگي أنا البطل، بين الآنوناكي أنا الجبار»

«بين قـطعان الماشية، أنا المُطارِد، على الجبال أنا الكبش (26)

«في أجمات القصب (أنا) «گيرّا» [11] (27) ، بين الأدغال أنا فأس «المگشارو»[12]

«في دروب الحـرب أنا الراية

115 ـ «أعصف كالريح وأرعد كالعاصفة (28) .

«وكالشمس (29) أراقب مدار (الأرض).

«أخطو إلى (ميدان القتال)؟ وهناك أنا مثل الظبّي

«أتسلّل إلى الخرائب وأستقرّ (في الثنايا) (30)

«إن الآلهة جميعًا تخشى القتال؟

120 ـ «ويحتقرني ذوو الرؤوس السود! (أي شعب سومر واكد!!)

«لذلك، نظرًا لعدم خشيتهم من اسمي.

«واستخفافهم بكلمة الأمير مَردوخ (يتصرّفون كما ترغب قلوبهم) (31)

«سأجعل الأمير مَردوخ حانقًا: سأجعله يهبّ من مقعده غاضبًا وسأبيد البشر!»

5 ـ لقاء إيرّا ومَردوخ في (معبد) ايساگيلا في بابل

أدار البطل إيرّا وجهه صوب شوٌ ـ آنّا[13] (32) ، وحيّا ملك الآلهة (مَردوخ)

125 ـ اقتحم الإيساگيلا (33) ، قصر السماء والأرض،..... ووقف في حضرته.

فتح فمه وقال لملك الآلهة:

«ما الـذي حدث لـردائك، ولشارة سمة سيادتك، العظيمة كنجوم السماء؟ لقد علاها الغبار (34)

«(ما الذي حدث) لتاج سيادتك، والذي جعل «إي ـ خال ـ آنكي» [14] مُشرقًا

وسطح الإي ـ تمِن ـ آنكي[15]؛(35) محجوبًا

130 ـ فتح ملك الآلهة فمه وتَكلَم: وَوَجَّهَ كلماتِه إلى بطل الآلهة إيرّا:

«أيّها البطل إيرّا، حول العمل الذي تَحدّثت عنه،

«لقد غضبت حقًا منذ زمن بعيد: ونهضتُ عن عرشي وأحدثت الطوفان (36)

«(عندما) نهضتُ من عرشي، فخُلت (تفككت) حكومة السماء والأرض.

«وأما السماء يا عجبًا! فقد ارتجـت واضطربت أفلاك النجوم فيها.

ولم أعدها إلى مداراتها (السابقة).

135 ـ «العالم السفلي يا عجبًا! لقد إهتز: غلّة الحقول قلت، وسيصعب فرض الضرائب (عليها)! إلى الأبد.

«يا عجبًا، خُلت (تفككت) حكومة السماء والأرض: نضبت الينابيع، وتراجعت السيول،

وتطلّعت ثانيةً: (كم) من الصعب ان تروى الأرض.

«نسل الأحياء قد ضعف، وأنا لن أجدّدهم

«حتى تناولت بذارهم بيدي كالمُزارع.

«وشيّدتُ لنفسي مَنزلًا(معبدًا) لأسكنه (37) .

140 ـ «(أما بالنسبة) لردائي، الذي أتلفه الطوفان وبهت لونه ومظهره.

«فقد أمَرت (گيرّا) باستعادة رونق مظهره وتطهيرملابسي.

«فنفّذ (گيرّا) العمل لأجلي، وجعل ردائي رائعًا من جديد.

«ثم وضَعتُ تاج سيادتي وعُدتُ الى مكاني (السابق).

«مظهري يوحي بالجبروت ونظرتي مرعبة(38)

145 ـ «والبشر الناجون من الطوفان الذين شهدوا الحدث:

«هل أرفع أسلحتي وأهلك من تبقى منهم؛ باستطاعتك رفع أسلحتك وإهلاك (من تبقى منهم) (39)

«أنزلت الأومّانو (الفنيين والحرفيين) إلى أعماق (40) أبسو: ولم أقضِ بأمرعودتهم ثانيةً.

«غيّرتُ موضع شجرة الميسو وشجرة عنبر الميسو (41) ، ولم أكشف (المكان الجديد) لأيّ كان.

«الآن، أيها البطل إيرّا، بالنسبة لذلك العمل الذي تحدثت عنه(42) ؟

150 ـ «فأين شجرة الميسو، لحم (جسد) الآلهة (43) ، زينة ملك الكون (44)

«تلك الشجرة الطاهرة، الفتيّة الجليلة (45) اللائقة بالعظمة،

«والتي تصل جذورها إلى قاع العالم السفلي(إثر قطعها) لمئة ساعة مضاعفة (46) خلال مياه البحر الفسيح

«وبلغت قممها أعالي سماء آنوم؟

«حيث حجر زا ـ گين ـ دورو (الساطع) (47) الذي إخترت

155 ـ «أين نين ـ إيلدو*[16] (48) . النحات العظيم لسمو إلوهيتي،

«الذي يحمل الفأس الذهبي الطاهر (للإله شمش)، الخبير بذلك السلاح

«الذي يجعل؟ (......) يلتمع كالنهار(و) يجعل (.....) يركع عند أقدامي؟ (49)

«أين گوشكينگاندا*، خالق الآلهة والبشر(50) ذو اليدين (الطاهرتين)

«أين نين ـ گال* حامل يسو (حجر الرحى العلوي) وأوسو (الحجر السفلي)

160 ـ «الذي يمضغ النحاس الصلب (كأنما) هو من الجلد ليصنع منه الآلات والأدوات؟

«أين الأحجار (الكريمة) المختارة، غلّة البحر الشاسع[17] وزينة تاجي؟

«أين آبكالو[18] الأبسو السبعة، أسماك الفرات النقيّة والذين هم كسيدهم إيا

«المتميزون بمهارات الحكمة و(الذين) جرى اختيارهم لتطهير جسدي؟ (51)

«سمعه البطل إيرّا وتقدم للأمام: فتح فمه وقال للأمير مَردوخ

165 ـ «...

«.................. له.................سوف أهبط؟................

«الميش (عنبر الميسو[19]) اللامع.. لأجله.... سوف أهبط؟.....» (52)

«عند استماعه لمثل هذا الكلام (فتح) مَردوخ فمه

(و) قال (للبطل) إيرّا:

170 ـ «سأهبّ (عن) عرشي وسوف أحل رباط حكومة (السماء والأرض).

«سوف تعلو المياه و(تبتلع) البلاد (53)

«(النهار) المشرق (سوف يتحول) إلى ظلام عميق.

« [العواصف}، ستهبّ و(تحجب؟) النجوم في السماء.

«الريح الهادرة سوف تعصف ببصر البشر مِن نسل الأحياء وذريّتهم.

175 ـ «جان الكالّو سيظهرون ويقبضون على (54)

«الرجل ـ الأسد العاري الذي يجابههم..........

«ستصعد الآنوناكي (55) وتطرح أرضًا نسل الأحياء

«من يستطيع إجبارها على التراجع، حتى أتقلّد أسلحتي؟»

حالما سمع إيرّا هذا الكلام،

180 ـ فتح فمه وتحدّث مع الأمير مَردوخ:

«حتى تدخل ذلك البيت (المعبد) أيها الأمير مَردوخ، ويطهّر گيرّا رداءك ثم تعود إلى قصرك.

«حتى ذلك الحين سوف أحكُم بدلًا عنك وسأبقي حكومة السماء والأرض قويةً.

«سأصعد إلى السماء وأعطي أوامري إلى الإيگيگي.

«وسأهبط ثانيةً إلى الأبسو وأبقي الآنوناكي تحت سيطرتي.

185 ـ «سأطارد جان الكالّو المرعبة حتى أرض اللاعودة:

«وسألوّح بأسلحتي الفتاكة مهددًا إيّاها.

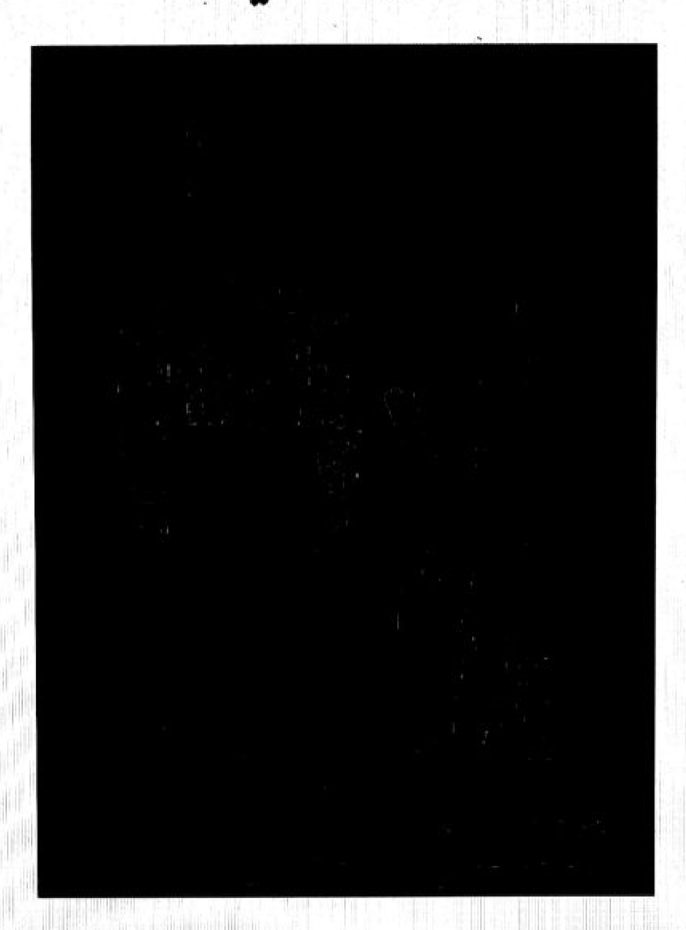
«وسأربط أجنحة الريح الهادرة، المشابهة لأجنحة الطير.

«في المعبد عليك أن تدخل، أيها الأمير مَردوخ

«على يمين بوابتك ويسارها سأجعل آنوم وإنليل (56) يربضان كثورين.»

190 ـ إستمع الأمير مَردوخ للخطاب الذي ألقاه إيرّا واستحسنه (57) .

اللوح الثاني



اللوح الثاني ـ الكِسرة (أ)

6. يغادر مَردوخ مجلسه فيضطرب النظام الكوني

إن الأسطر العشرة الأولى من اللوح الثاني الكِسرة (أ)، رغم قلة المتبقي منه، تؤكد التفسير القائل بأنِ مَردوخ قد تسبب باضطراب النظام الكوني بمغادرته مقعده، وهذا ما كان يخشاه.

ثم نهض مَردوخ عن عرشه (الذي يتعذر بلوغه) وأدار وجهه إلى مقر الآنوناكي (58) .

ودخل إلى............ [گيگونو؟!][20] (59) (ووقف بحضورهم؟)

.... تخصه.................. وأطفأ؟ وهجَه (نوره) الخاص (60)

5 ـ................ استدار بوجهِه إلى جهات أخرى والأرض لم.......

تصاعدت (الريح؟) (61) وتحول النهار المشرق إلى ظلام دامس.

.... الرجال في كل البلاد..........................

.... وارتفعت المياه (62) ....

.... تضاعفت أعماق العالم السفلي؟....................

.... الفلك كله...

اللوح الثاني ـ الكِسرة (ب)

7. تنظيف ملابس مَردوخ الفاخرة

الجزء او الكِسرة (ب) مفصول عن الجزء السابق بفجوة ليست بالغة الطول، وهي تستمر، في جزئها الأول، في وصف اضطراب النظام الكوني بسبب مغادرة مَردوخ لمقعده. كما يبحث الجزء (ب) بشكل شامل، في موضوع تنظيف ملابس مَردوخ. لسوء الحظ فإن الأسطر الـ(55) التي تتضمنها هذه الكسرة هي أكثر جزء لم يحفظ بشكل جيد، لذلك يصعب متابعة تطور أيّة فـكرة معينة فيها وبلوَرتها، ومن الممكن، وبشيء من التحفظ، أن يتبع المرء مسارًا معينًا وهو أن:

(1) الأسطر 1 ـ 14: تتضمن محاورة، ربما بين أشخاص مقدّسين في ما يخص ملابس مَردوخ.

(2) الأسطر 21 - 15: تدخّل إيا الشفاهي (وربما تدخل آلهة أخرى) للمشاركة في الحوار ذاته.

(3) الأسطر 22 ـ 45: تتضمن وجهة نظر الشاعر في ما يخصّ التصريحات المسيئة التي صدرت عن إيرّا حول ملابس مَردوخ. ولم يجر استثناء الأسطر 22 ـ 45 التي هي استمرارية لتدخّل إيا الشفاهي في الجزء الأسبق.

(4) الأسطر 46 ـ 52: هي تَدخّل موجز وغير محدد من طرف مَردوخ.

(5) الأسطر 53 ـ 55: بداية محتملة للرد على تدخّل مَردوخ السابق.

....

التاج؟..........................؟...........

قلبه..

للحاكم...

5 ـ الميلامو[21] التي تخصني؟ (هذه) الروعة المقدّسة (63) ..

إيّا في الأبسو......................................

فلير شمش.............. لا قبلها.......................؟

عسى أن ينظر سين (بغضب) وعند إشارته...........

بخصوص ذلك العمل فإن إيا (الإله)......................

10 ـ ملأ نفسه الغضب.......................................

«لماذا. بسبب الزبد؟ على سطح الماء (64) ....

«من؟ سيكون متلهفًا لتقديم (قرابين) التاكليمو (65) إلى آنوم.........

«في وقت غير مناسب؟ أعطى...................................

«لبوار البلدان (و) إهلاك شعوبها..................................»

15 ـ الملك إيا تَفكّر في ذلك وشرع بالكلام:

«عندما نهض الأمير مَردوخ (عن عرشه) (66) . لم يقضِ بصعود الأومّانو (من أبسو[22])

«وأشكالها (67) ، من بين رجال خلقت أنا إلى [إيرّا...................].

«وفي المكان الذي لا يبلغه إله يقتربون [.......................].

«ووهب الأومّانو قلبًا كبيرًا وجعل أصولهم راسخة (68) .

20 ـ «أعطاهم الفهم وجعل أيديهم ماهرة.

«لتلك الملابس التي جعلوها تلتمع، وهي الآن أفضل بكثير من السابق».

وقف البطل إيرّا أمامها، بلا توقف، نهارًا وليلًا.

شرع (أفراد) البيت العاملين، والذين كرّسوا أنفسهم لجعل الملابس تلتمع،

وصرّح قائلًا: «لا تقتربوا من العمل (أبدًا)[23]

«..... (ومن يَقْدم على ذلك) سأنهي حياته وأطيل من عذابات موته؟

25 ـ «............................... دعه يسرع في اتمام العمل».

.... ليس له مثيل.

...............................؟ وتحدّث إيزًا كإنسان (69) .

(إيزًا) (لربما يقول له لا يوجد أحد من الـ.....) في منزل الأمير.

.... (عسى)؟ أن ينحني رأسه؟

30 ـ.................................... جعلوا ملابسه تشرق.

....

.... عند بابه

...........................الملك شمش يخلعها (عليه)

.... يتبوأ عرشه.

35 ـ.. (حيث) استقر المجد

.... والتي هي لهم/لقد تجمعوا.

.... منزل؟/الأمير؟ مَردوخ

....

....

40 ـ..

....

.... إيزا، العلامة..............

.... تعالى صوت صراخه؟

«.............................. المَلابس..........................

45 ـ «.........................لسيادتك قد نهضت؟ و...........»

فتح ملك الآلهة (مَردوخ) فمه وقال (70) :

«... وعرجوا للسماء.»

.... قال: «عودوا إلى مقراتكم»

.... فتح مغاليق ذهنه.

50 ـ «................................ على جدار وجهك(خديك) (71) .

«.. شعبهم.

«.......................... }من دون التراجع{ عن هدفك.»

....» إلى؟ ملك الآلهة قال (72) :

«.. لليوم.

55 ـ...

اللوح الثاني ـ الكِسرة (ج)

8. إيرّا يُقدّم خُططه المدمِّرة

الجزء أو الكِسرة (ج) مفصول عن الجزء السابق بفجوة وتتضمن محاورة تدور حول تنظيف ملابِس مَردوخ. ومن المحتمل أنها تعالج موضوعًا آخر، تبدأ ببعض الكلمات المتحفظة الضعيفة لإيشوم (اللوح ـ 2: 2) وتستمر حتى النهاية بخطاب يبسط فيه إيرّا خططه المدمرة، وتستمر خطبة إيرّا هذه عبر كل الجزء او الكِسرة (أ) من اللوح الثالث.



....

فتح إيشوم فمه وتحدّث عن ذلك العمل

وجّه كلامه إلى البطل إيرّا

«أنا غطيت؟...

5 ـ «كنت غاضبًا يا إيرّا (73) ....

«لتستقر الجبال (74) و............................... ذلك»

إبن إنليل الموقر جدًا (75) الذي لا........ يشرع برحلته؟

}ودخل؟{ إي ـ ميسلام وإعتلى عرشه (76)

وراجع مع نفسه ذلك العمل (77)

10 ـ (لكن) قلبه كان مضطربًا ولم يقدّم له جوابًا.

ومنه (يقترب إيشوم؟) يسأله عندئذٍ عن قراره؟

«إمضِ أمامي: أريد أن أذهب على درب الحرب (78) !

«فالنهار يقترب من نهايته وقد انقضى الأجل (79)

«أقولها: سوف أخمد تألق شعاع الشمس

15 ـ «في الليل سأغطي وجه سين (القمر) (80) .

«وسأقول لأدد: أكبح جماح ثوريك! (81)

«أبعد الشحب. وتخلّص من الثلج والمطر؟

«إلى؟ مَردوخ و إلى إيّا سأوحي بالخبر؟

«إن الذي شبّ في أيام الوفرة؟ }سوف{ يُدفن في أيام الجفاف (82) .

20 ـ «إن الذي قَدَم مَخمولًا على الماء (بزَورق؟). سوف يُجبَر على العودة على طريق التراب.

«إلى ملك الآلهة (مَردوخ) سوف (أقول: إبق في إيساگيلا؟)»

«سيذعنون لكلمتك. ويطيعون أمرك».

«إن ذوي الرؤوس السود سيتوسلون إليك، لكن لا تستجب لتضرعاتهم!»

«سأمحو (البلد)؟ وأجعله تلالًا».

25 ـ «سأدمر المدن وأحوّلها إلى أرضٍ قاحلة

«سأسطّح الجبال وأبيد قطعانها.

«سأزلزل البحار وأهلك كائناتها.

«سأخرّب أجمّات القصب وأدغالها الكثيفة وأشعل الحرائق فيها.

«سأقتل كل ذي حياة.........................

30 ـ «لن استبقِ أحدًا.؟.......................................

«لن أدع قطعان شاكان ولا الحيوانات المتوحشة تذهب إلى اي مكان.......

«سأتصرف هكذا وكأنني أدعو العدو؟ ليغزو مدينةً إثر أخرى.

«إن الابن لن يبالي بسلامة ابيه، والوالد لن يبالي بحياة ولده.

«وستضحك الوالدة وهي تتآمر من أجل موت ابنتها.

35 ـ «سأدخل }........ {في منزل الآلهة، هناك حيث الرجل الشرير لا يمكنه الدخول.

«في مقر الأمراء سأجعل الأوغاد يسكنون.

«الوحوش.. سأدخلهم:

«في المدينة التي يلتقي الناس فيها، سأمنع دخولها.

«سأجعل كل وحوش الجبل تنحدر إلى الأسفل (إلى السهول):

40 ـ «سيخربون (كل) الحقول حيثما وطأت أقدامهم.

«وحوش البراري لن يبقوا في الصحراء، سأدعهم يهيمون في ساحات المدينة.

«سأجعل الفأل سيئًا، ومراكز العبادة جرداء.

«في مسكن الآلهة.............. سأدع (العفريت) ساگ ـ خل ـ خازا يدخل (83) .

«سأخرب قصر [الملك} وأجعله أطلالا......................؟}.

45 ـ «سأنهي ضجيج (84) البشر وأحرمهم من كل متعة.

«مثل... مثل نار بلاد العدو.

«.. الشر، وسأجعل الشر يدخل».

اللوح الثالث



اللوح الثالث ـ الكِسرة (أ)

9ـ إيرّا يبسط خططه المدمِّرة

الجزء او الكِسرة (أ) من اللوح الثالث مرتبط مباشرة بنهاية اللوح الثاني (الكِسرة ج)، ويبدأ بمقدمة موجزة ومحفوظة جيدًا عن شخصية درامية (الأسطر 1 ـ 4) تبيّن تهور إيرّا وطيشه، ثم يتبع ذلك جزء محفوظ جيدًا أيضًا (الأسطر 5 ـ 28) يستمر فيها إيرّا ببسط خططه المدمِّرة؛ كما هو مذكور في الكِسرة (ج) من اللوح الثاني. أما الأسطر السبعة الأخيرة (29 ـ 35) فغير موجودة، وهنالك إشارات قليلة إليها في نهاية الأسطر الفردية.

.... من دون حاجة لأحد (85)

ما هو مدبّر...

الأسود...

5 ـ «نحو.................. سأجعله يذهب...................

.... المنزل؟............ سأحتل وسأُقصّر أيامهم.

«سأنهي حياة الرجل الصالح الذي يتصرف كوسيط.

«والرجل الشرير، قاطع الرقاب. سأضعه في أعلى المراتب

«سأغيّر قلوب البشر بحيث لا يصغي الأب إلى ابنه.

10 ـ «والإبنة ستحدّث أمها بكراهية.

«سأجعلهن يتكلمن بالسوء وينسين آلهتهن.

«وسيتفوهن بالكفر الشنيع والوقاحة البالغة.

«سأوقظ اللص وأغلق الطرق.

«الناس في المدينة ستنهب ممتلكات بعضها بعضًا

15 ـ «سيهجم الأسد والذئب على قطعان شاكان (86) .

«سأجعل.................. غاضبًا، هو(/هي) سيضع النهاية لولادة الأبناء.

«سَشحرَم القابلات من صراخ المواليد والأطفال.

«وفي الحقول سَأبعد هلاهل الفرحة (87) .

«الراعي والحارس سينسيان سقيفتهما الصغيرة.

20/أ ـ «سأمزق الكسوة من على أجساد البشر.

20/ب ـ«وسأجعل الرجل الشاب يتجول عاريًا في ساحات المدينة (88) .

«سأرسل الشاب إلى الارض (89) التي لا أثواب فيها (90) .

«سوف يُعدَم الشاب خروفًا ليقدمه قربانًا لحياته.

«وسيصبح نادرًا أنْ يجد الأمير حَمَلًا يُقدّمه الكاهن أمام شمش (91) .

«عبثًا سيفتش المريض عن قطعة لَحمٍ مشوية يُقدّمها كقربان طوعًا.

25 ـ «و(.....) لن يُطْلِقه حرًا؟... سيتجول حتى يموت.

«مثل؟........ سأجعل عربة الأمير مفقودةً.

«.. سأقطع.

«.. سأحتلها.

(تكملة الجزء او الكِسرة الثانية 35 ـ 29: وغير موجودة في الأصل)

اللوح الثالث ـ الكِسرة (ب)

هذا الجزء (الكِسرة) غير موجود فعليًا، وهو مع الفراغ الذي يسبقه والذي يتبعه يخفي جزءًا واحدًا من فاعلية القصيدة: وهو الذي يقود الى العرض النهائي لخطط إيزًا المدمّرة في الكِسرة (أ)، والى تدخّل إيشوم الذي يوبّخ إيزًا لقيامه بالدمار (الكِسرة ج: 1 ـ 10). إن الأسطر الأربعة عشر الأولى من الجزء (ب) مفقودة تمامًا.

المطر و...

الرياح المدمّرة...

اللوح الثالث ـ الكِسرة (ج)

10. الحوار العنيف بين إيشوم وإيرّا والمتعلق بخطط إيرّا المدمّرة.

72 سطرًا من هذا الجزء عبارة عن حوار حاد بين إيشوم وإيرّا، موضحة في خمس ملاحظات مع إجابات (1ـ 10: 11 ـ 27: 28 ـ 37: 38 ـ 56: 57 ـ 72). إن نسب الأسطر 1 ـ 10 إلى إيشوم مؤكد عبر التسلسل الكلي للقطعة، وبصورة خاصة تطابق الأسطر 3 ـ 10 مع الأسطر 33 ـ 39 في اللوح الرابع، والتي هي انتقاد إيشوم لإيرّا بسبب الشر الكامن فيه.

«للقوي...

«مثل دم الـ ....

«جعلت الناس تحت الحماية الخاصة المكرّسة لآنوم وداگان (92) .

يحملون السلاح (ضد بعضهم)..

«لقد أرَقتَ دماءهم مثل مياه المطر في أحياء المدينة

5 ـ «لقد مزّقت أوردتهم وأجريت دمائهم كالنهر.

«صرخ إنليل (وقلبه متأثرًا) «واحسرتاه»(93) .

«من عرشه (وثب)...

«ودمدم بلعنة على لسانه.

«وأقسم بألا يشرب من مياه النهر.

10 ـ «اشمأزّ من دماءَهم (94) وأقسم ان لا يدخل الإيكور (95) ؟

«إيرّا وجّه كلماته إلى }إيشوم رسوله!{.

«السبيعتي الأبطال اللايضارَعون (96) ....

«كلهم معًا...

«أي..

15 ـ «الرسول..

«الذي... الكلمات؟

«الذي مثل گيزًا..

«الذي أمام البيت...

«الذي مثل..

20 ـ «الذي...

«الذي إيرًا..

«ذو وجه يشبه الأسد (97) ....

«في قلبي الغاضب..

«فلتقُد الطريق: أريد أن أسير على درب الحرب (98)

25 ـ «السبيعتي الأبطال اللايضارَعون [استدعهم.....................]

«اسلحتي الفتاكة [دعها تسير إلى جانبي]

«أما بالنسبة لك فأمضِ أمامي [وسر خلفي]»

إيشوم سمع كلامه ذاك؛

«تغلبت عليه العاطفة وقال لنفسه (99)

30 ـ يا ويلتاه على شعبي الذي غضب عليه إيرًا و...................

الذين ثارعليهم البطل نِرگال (100) مثل العاصفة في المعركة (101) وعفاريت

الإيساكو (102)

كأنما هم يقتلون الإله الخفي (103) الذي ذراعاه ليستا ضعيفتين

كأنما هو قد أمسك طير الآنزو[24] الشرير (104) بشبكته المنشورة

فتح إيشوم فمه؛

35 ـ ووجه كلامه إلى البطل إيرّا:

«لماذا تآمرت بالشر ضد الإله والبشر؟

«هل تآمرت بالشر ضد ذوي الرؤوس السود (سواد الناس) من دون أن تتراجع عن هدفك؟»

فتح إيرّا فمه وتحدث:

إلى إيشوم رسوله ووجّه كلامه

40 ـ «إنك مطلع على قرار الإيگيگي ورأي الآنوناكي

«أُعطيت أوامرك حول ذوي الرؤوس السود ومُنحت الحكمة (105)

«لماذا إذن تتذمر كالرجل الجاهل

«وتنصحني كالذي لا يعلم شيئًا عن كلمة مَردوخ؟ (106)

«ملك الآلهة مَردوخ قد أخلى عرشه

45 ـ «من بين كل البلدان ما الذي بقي ثابتًا

«لقد خلع تاج سيادته (ألوهيته)

«الملوك والأمراء.............................. نسوا فرائضهم

«لقد حل حزامه (تعهده؟؟)

«وألغى العقد بين الإله والإنسان[25] ومن الصعب أن يعقد ثانيةً

50 _ «گيزّا الهائج جعل ملابس مَردوخ مضيئة كالنهار، وقد سما بالميلامو(أشعته الإلهية المقدسة)

«ويده (أي مَردوخ) اليمنى قبضت على الصولجان، سلاحه الجبار

«عبّرت نظرة الأمير مَردوخ عن الغضب!

«ما قلته أخبرني به.......................... عنهم

«يا رسول الآلهة، إيشوم الحكيم التي نصيحته خيّرة وكريمة

55 _ «الآن لماذا الكلام..

«ألا تطيب لك كلمات مَردوخ؟

«إيشوم فتح فمه (وقال للبطل إيرّا):

«البطل إيرّا، منذ؟...(107)

«اسحق البشر و...

60 _ «القطعان حيث..

«أجمات القصب المكتظة التي عليها..............لا...........

«الآن بالنسبة لما قلته، إيرّا البطل:

«وضِع المرءُ، وأنت................................... سبعة

«قتلت سبعة منهم ولم تستثنِ فردًا واحدًا.

65 _ «إبعِد؟ القطعان و........................ لا.......................

«إيرّا أسلحتك..؟ تقرقع

«الجبال أرتعدت والبحارهدرت

«لكي تجعل السيف العريض الحد.......

«بريق الشمس؟ ينظرون إلى الجبل.

70 ـ «القصر...

«ذلك المرء؟ سوف يقسم؟...................................

»...

»...«

اللوح الثالث ـ الكِسرة (د)

إن الثغرة بين المقطع المهشم في الجزئين او الكسِرتين (ج/د) ربما ستتيح المجال للاجتهاد حول مضمون محتوياتها مسبقًا، إلا أنها على الرغم من ذلك ثغرة قصيرة يمكن للمرء أن يتصور أنها قد تتضمن حوارًا مزعجًا بين إيرّا وإيشوم، وأن تدخل إيرّا في نهاية الجزء الناقص يبدو مؤكدًا ضمن جوابه في بداية السطر الثاني وحتى السطر 127 من اللوح الرابع، ومن دون انقطاع، وتتضمن خاتمة الحدث. إن القسم الأول من الإجابة، التي يتضمنها الجزء (د)، مكرّس لإظهار قوة إيرّا، ولو أنه استمر بامتداح شجاعة إيشوم بشكل مستمر. وعلى ذلك فإنه يؤسس للمقدمتين المرتبطتين بينهما بالاعتراض: «إنه أنت أيها البطل إيرّا من لا يخش اسم الأمير مَردوخ».

11. إيشوم يعظّمَ جبروت إيرّا

فتح إيشوم فمه وقال للبطل إيرّا

«(يا أيها) البطل إيرّا، إنك تمسك بزمام السماء (108)

«تحكم الأرض كلها، وتتسيد البلدان

5 ـ «أنت تزلزل البحار وتدمّر الجبال

«تقود البشر، وترعى القطعان

«إي ـ شارا[26] تحت تصرفك وإي ـ انگورا [27] في قبضتك (109)

«تسيطر على شو ـ أنّا، وتحكم إي ـ ساگيلا (110)

«تسخّر كل القوى المقدسة لنفسك، فالآلهة تخشاك

10 ـ «يتحاشاك الإيگيگي رهبّة منك وتخشاك الآنوناكي

«إذا ما اتخذت قرارًا، سيصغي إليك آنوم

«يوافقك إنليل، هل هنالك اية خصومة بلا أمر منك؟

«هل تدار(أي) حرب، إلّا بك؟

«ملابسك هي دروع القتال

15 ـ «فهل تجرؤ أن تقول في قلبك» إنهم يحتقرونني (111) , (112)

اللوح الرابع



12. دمار بابل ورثاء مَردوخ لها

«إنه أنت أيها البطل إيرّا الذي لم تخشَ اسم الأمير مَردوخ (113)

«لقد حنثت بعقد «ديم ـ كور ـ كور ـ را» (114) مدينة ملك الآلهة (مَردوخ)، عقدة البلدان.

«لقد غيرتَ طبيعتكَ المقدسة واتخذت هيئة البشر (115)

«تمنطقتَ بأسلحتك ودخلتَ إليها (بابل)

5 ـ «في أرجاء بابل تحدثت مثل خابيتو (116) كأنما أنت مزمع على غزو المدينة

«أبناء بابل الذين كالقصب في الأجمات لم يكن لهم أي مشرف (قائد) وتجمعوا حولك.

«إن مَن لا يجيد استخدام السلاح أشهر سيفه

«ومَن لا يعرف القوس أبقى سهمه متوترًا

«ومَن لا يعرف شيئًا عن القتال شرع بخوض المعارك

10 ـ «إن مَن لا يعرف شيئًا عن القوة يهرب كالطير

«المُقعد يسبق الرجل ذا الخطوة السريعة والضعيف يتغلب على القوي

«يتفوهون بالكلمات الجارحة الوقحة ضد الحاكم والمشرف على مراكز عباداتهم

«أغلقوا بوابات بابل بأيديهم وهي كالنهر الذي يفيض عليهم بالنعمة (117)

«أوقدوا النيران في معابد بابل كأنهم غزاة البلاد

15 ـ «وأنت، بصفتك من يوجّههم، سرتَ أمامهم.

«وجهتَ سهمك صوب إمگور إنليل (سور بابل الداخلي) الذي صاح مستغربًا: آهٍ قلبي (118) .

«لقد طوّحت بعرش «موخارا» حارس بواباتها (119) وسط الدم المسفوك من شبّانها وشابّاتها.

«أما سكان بابل فقد(كانوا) هم الطير وأنت الشرك الذي يجتذبه

«أنت أوقعتَ بهم في شبكتك، أمسكتَ بهم وذبحتهم أيها البطل إيرّا

20 ـ «بعدئذٍ غادرتَ المدينة، خرجتَ الى الضواحي

«ثم أتخذتَ هيئة الأسد ودخلتَ إلى القصر

«(و) حالما رأتك كتائب الجيش تمنطقت بأسلحتها

«واستمر الغضب في قلب الحاكم المنتقم من بابل

«أعطى أوامره لجيشه كما لو أنه سيسلب الاعداء

25 ـ «وأخذ يحث قطعات جيشه على اقتراف الأعمال الشريرة

«يا أيها الرجال الشجعان إني مرسلكم إلى المدينة فلا تتوقفوا

«(أنتم) في رعاية الإله فلا تخافوا

«أرسلوا الكبار والصغار إلى الموت

«ولا تتركوا أحدًا، حتى الطفل والرضيع

30 ـ «إنهبوا الكنوز المكدسة في بابل

«انتظمت القوات في خطوط ودخلت المدينة

«بالأقواس الملتهبة والسيوف المسلولة

«لقد وضعتَ الناس الذين تحت رعاية خاصة(معفيين) (120) ، بحماية آنوم وداگان المقدسة

«وسَفكتَ دماءهم وكأنها مياه قناة جارية في ساحات المدينة

35 ـ «قطعتَ اوردتهم وجعلت دماءهم تسيـــ(ل) في النهر

«متأوهًا وقلبه منقبض

«مَردوخ السيد العظيم...شهد وصاح يا للهول

«وجاءت لعنة من فمه

«وأقسم بأن لا يشرب من ماء النهر، إشمأز من دماءهم ورفض دخول الإيساگيلا

40 ـ «آهٍ يا بابل، التي جعلت قمتها مترفةً كما النخلة، لكن الريح عصفت بها

«آهٍ يا بابل، التي حشوتها حبًا كما في كوز الصنوبر، لكني لم أشبع من وفرتها.

«أهٍ يا بابل، التي رعيتها كبستانٍ مثمرٍ، لكني لم أتذوق ثماره.

«آهٍ يا بابل، التي تشبه ختمًا من عنبر الميشو[28]، المعلق في رقبة آنوم(السماء) (121)

«آهٍ يا بابل، التي حملتها في (122) يدّي، كلوح الأقدار، ولن أسلّمها لأي أحدٍ آخر

45 ـ «هكذا تكلم مَردوخ (123)

«.......... التي من الأيام الغابرة.......................... منها.

«وحتى لو أنه غادر رصيف الميناء......... فليعبر مشيًا على الاقدام

«وحتى لو كان البئر (الصهريج) ليس بأعمق من حبل واحد، فلن ينقذ حياة رجل واحد (منهم) (124)

«وفي عرض البحر الفسيح، دعهم يقودون بالمجداف قارب الصياد لمائة ساعة مضاعفة (= مائة فرسخ؟)، وليضطرب القارب ذو السارية.

13. تدمير سِبّار وأوروك ودور ـ كوريكالزو

50 ـ «وبالنسبة الى سِبّارالمدينة القديمة فإن إنليل سيد البلدان قد منع عنها

الطوفان عنها لانها كانت حبيببة عينيه (125)

«لقد خرّبت سورها ضد إرادة شمش وحطمت استحكاماتها (126)

«أما بالنسبة لاوروك مقر آنوم وعشتار، مدينة خدم المعبد والمحظيات المقدسات (127)

«اللواتي حرمتهن عشتار من أزواجهن ومنحتهن حرية التصرف (128)

«هناك تصدر عن رجال ونساء السوتيين صرخات يتردد صداها (129)

55 ـ «وفي إي ـ أنّا (130) نهض كهنة الطقوس والمنشدين (131)

«الذين حولت عشتار رجولتهم إلى أنوثة كي توقع الورع في قلوب الناس (132) .

«ينهض حاملو الخناجر والشفرات، حاملي المباضع والسكاكين الصوانية.

«الذين، من أجل بعث البهجة في قلب عشتار، يسمحون لأنفسهم بالممارسات المحرمة (133) .

«(و)عيّنت عليهم حاكمًا ظالمًا عديم الشفقة (134)

60 ـ «فأغضبهم وأستخف بطقوسهم الدينية

«غضبت عشتار وزادت نقمتها على اوروك

«أيقظت العدو واجتاحت البلاد كما الحبوب على سطح الماء

«مواطن «بارشا/داكشا» [29] لم يتوقف عن رثاء إي ـ أووگال [30] (135) المحطم

«والعدو الذي قمت بإثارته لا يود التوقف عن (الدمار) (136) .

14 ـ تدمير ديرو ولعنة أنشان

65 ـ «ومن ثم قال أشتاران (137) هذه الكلمات.

«مدينة ديرو[31] التي حوَلتَها إلى صحراء

«سحقت رؤوسَ سكانها كما القصب

«كالزبَد، أسكَتُّ ضجيجهم على سطح الماء (138)

«لم تصفح عني أيضًا وسلمتني إلى السوتيين (139)

70 ـ «بسبب مدينتي ديرو أنا لن أجلس في موقع القضاء

«لن اتخذ أي قرار يخص البلاد

«ولن اعطي الأوامر وأمنح التوجيهات (أبدًا)

«طالما أن الناس تخلوا عن الحق وجنحوا الى العنف

«هجروا العدالة وصاروا ميالين الى الشر

75 ـ «سوف أثير الرياح السبعة القديمة في هذا البلد

«ومَن لم يفن في الحرب فسيموت بالعقاب

«ومَن لم يمت بالعقاب فسيخطفه العدو

«ومَن لم يخطفه العدو فسيقتله اللص

«ومَن لم يقتله اللص فسيضربه سلاح الملك

80 ـ «ومَن لم يضربه سلاح الملك فسيصرعه الأمير

«ومَن لم يصرعه الأمير فسيجرفه أدد[32]

«ومَن لم يمحِه أدد ستحمله أشعة شمش (140) بعيدًا

«ومَن ذهب خارجًا ستحمله الرياح بعيدًا

«ومَن دخل الى مسكنه ستضربه عفاريت الرابيصو وتوقعه (141)

85 ـ «ومَن صعد أعلى التل فسيهلك عطشًا

«ومَن نزل أسفل الوادي فسيغرق في الطوفان

15 ـ اتهام إيشوم الأخير لإيرّا

«أنت (يا إيرّا) قد محقتَ التلال كما الوديان!

«إن الذي يحمل مـ(سؤولية)؟ المدينة يقول لوالدته

«آهٍ لو بقيتُ كامنًا في رحمكِ يوم ولدتني!

90 ـ «لو كانت هناك نهاية لحياتنا؟ لو اننا متنا سويةً؟ (142)

«طالما أنكِ ولدتني في مدينة حُطّم سورها (143)

«سكانها هم القطيع، وإلههم مطارد (144)

«والذي شبكته مقفلة الفتحات (العيون): لم يتمكن حتى المحبين الخلاص (منها) وماتوا ميتة عنيفة.

95 ـ «إن الذي أنجب ولدًا وأخذ يصرح: ـ إنه إبني

«ربيته، وهو من سيكافئني،

«هذا الإبن سوف أسلمه للموت وعلى والده أن يدفنه

«بعد ذلك سوف أسلم والده للموت ولن يكون له من يدفنه

«إن الذي شيد بيتًا سوف يقول: هذا مسكني

100 ـ «شيدته بنفسي وسأرتاح فيه:

«في اليوم الذي يبعدني فيه قدري، سأرتاح فيه

«سوف أسلمه للموت وأدمّر منزله

«بعد ذلك، كل شيء سيصبح خرابًا وسأسلمه لرجل آخر

«أيها البطل إيرّا لقد قتلتَ حتى الرجل الصالح

105 ـ «وقتلتَ الطالح

«قتلتَ من أثمَ بحقك

«وقتلتَ من لم يأثم بحقك

«قتلتَ (كاهن) الإينو الذي كان متلهفًا لتقديم (قربان) التاكليمو إلى الآلهة (145)

«قتلتَ الـ(گير ـ سقّوو) حاجب الملك (146)

110 ـ «قتلتَ المسنين على العتبة

«وقتلتَ الفتيات الشابّات في مخادعهن

«مع ذلك لم تجد السكينة والسلام أبدًا

«لذلك قلتَ في أعماق قلبك لقد احتقروني

«هذا ما قلتَه في أعماق قلبك أيها البطل إيرّا

115 ـ «أريد أن أضرب الرجل القوي وأرهب الضعيف

«أريد أن أقتل قائد الجيش (و) أجعل الجيش يهرب

«أريد أن أدمّر گيگونو (147) الحرم المقدس وأسوار التحصينات

«أريد أن أفني مؤونة المدينة

«أريد أن أخلع سارية المرسى، فتمضي السفينة بعيدًا

«أريد أن أحطّم مقبض الدفة بحيث تعجز السفينة عن الوصول الى الشاطئ.

120 ـ «أريد أن أقتلع السارية وأمزّق حبال الشراع

«أريد أن تجف [أثداء؟] النساء لكي لا يستمر الرضّع بالحياة

«أريد أن أغمر الينابيع بالطمي لكي يتعذر على القنوات جلب الماء الوفير

«أريد أن أجعل الإركالا[33] ترتج وتزعزع السموات أيضًا

«أريد أن أمحو إشراق (الشولبا ـ إيا)(148) وأن أرمي النجوم من السماء

125 ـ «أريد أن أقطع جذور الشجرة كي لا تنبع براعمها

«أريد أن أحطّم أسس السور كي تترنّح زواغله(مسنناته)

«أريد أن أحتل عرش ملك الآلهة مَردوخ كي ينفرط الاجتماع (149)

16 ـ (الصحوة) إيرّا يُصدر قرارًا بتحطيم أعدائه

استمع البطل إيرّا إليه (إيشوم)

خطاب إيشوم أسعده مثل الزيت الفاخر

130 ـ ومن ثم تكلم إيرّا:

«البحر.. البحر،(150) السوبارتيون.. السوبارتيون، الآشوريون.. الآشوريون

«العيلاميون.. العيلاميون، الكشّيون.. الكشّيون

«السوتيون.. السوتيون، الگـوتيون.. الگـوتيون

«اللولوبيون.. اللولوبيون، البلاد والبلاد (الأخرى)، المدينة والمدينة (الأخرى).

135 ـ «البيت والبيت (الآخر)، الرجل والرجل (الآخر)، الأخ لا يستثني أخاه (الآخر)!

عسى أن يذبح بعضهم البعض الآخر!

«بعد ذلك فلينهض الأكديون ثانيةً(151) : ليدمروهم جميعًا وليحكموهم جميعًا»

وجّه البطل إيرّا كلامه إلى إيشوم حكيمه (مستشاره؟):

«إذهب يا إيشوم، فيما يتعلق بما قلته، نفّذ ما يتمناه قلبك: (152)

أدار إيشوم (بعدئذ) وجهه صوب جبل خيخة[34] (153)

140 ـ تجمع السبيعتي، الأبطال اللايضارَعون خلفه

وصل البطل (154) جبل خيخة، رفع يده وساوى الجبل

جعل جبل خيخة بمستوى الأرض

في غابة السرو اقتلع جذورالأشجار

145 ـ الأجمّات المكتظة أصبحت كما لو أن خانيش (إله الدمار؟) قد مر بها (155) .

دمّر المدن وحولّها إلى صحاري (156)

ساوى الجبال بالأرض وذبح قطعانها

زلزل البحار وأهلك الكائنات فيها

دمر القصب والأجِمّات المكتظة، أشتعلَ فيها كالنار

150 ـ لعن القطعان وأحالها إلى طين (مرةً ثانيةً)

عندما اكتفى إيرّا وعاد إلى مقره (157)

اللوح الخامس



17ـ إيرّا يُنسب لإيشوم فضل تهدئة غضبه

عندما هدأ إيرّا وتبوء عرشه (158)

كل الآلهة تطلعت إلى وجهه

كل الإيگيگي والأنوناكي كانت تقف وجلًا

فتح إيرّا فمه وتحدث لكل الآلهة

5 ـ «انتبهوا جميعكم واصغوا لكلماتي

«بسبب الخطايا السابقة نويت شرًا

«قلبي كان يتأجج غضبًا، فقررت إهلاك البشر

«ومثل (الراعي) المأجور أبعدت الكبش الذي كان يقود القطيع

«مثل الرجل بلا خبِرة في رعاية البساتين افرطت في التشذيب

10 ـ «مثل الذي يغزو البلاد، لم أميّز بين الجيد والرديء (بل) ذبحتهم (جميعهم معًا)

«فلا يمكن للمرء أن ينتزع الجسد الميت من بين فكي الأسد المزمجر

«عندما يثور فردًا ما لا يمكن إسداء النصح إليه

«من دون إيشوم حكيمي ما الذي كان يمكن أن يحدث؟!؟

«أين كان ليذهب المشرفون على معيشتكم وأين كان كهّان الإينو (159)

15 ـ «أين قرابين الطعام؟ إياكم وشم رائحة البخور!»

فتح إيشوم فمه وتحدث:

ووجه كلامه للبطل إيرّا:

«إيها البطل إيرّا إصغ لكلماتي!

«هذا كله حسن ولكن إهدأ الآن! ها نحن في خدمتك.

«في يوم غضبك الشديد، أين الذي يستطيع مجابهتك؟؟؟

18 ـ إيرّا يدعو إيشوم ويوجّهه لإعادة اعمار أكد

20 ـ إيرّا سمعه وأشرق وجهه

أشرقت تقاطيعه فرحًا مثل نهارٍ مشرقٍ بهي.

دخل إي ـ ميسلام واحتل مجلسه (160)

دعى إيشوم كي يعبّرعن نيته

ولكي يقدم له التوجيهات الخاصة بسكان أكد المحطمين (161)

25 ـ «عسى أن يتضاعف سكان البلاد الذين أصبحوا قلّةً

«عسى أن يطأ الطويل والقصير الطريق (نحو أكد ثانيةً)

«وليصرع الأكدي الضعيف (162) السوتي الجبار

«ليطرد الأكدي (الواحد) سبعة (منهم) كالماشية!

«لتغدوا مدنهم خرائب (و)مقاطعاتهم الجبلية (163) إلى صحارى

30 ـ «ستسلب منهم الغنائم الكبيرة وتضعها في شو ـ أنّا (164)

«ستعيد آلهة البلاد الغاضبة الى مقراتها[35] (165)

«سترجع شاكان ونيسابا (166) ثانيةً إلى البلاد

«ستحرص على أن تقدم المناطق الجبلية خيراتها الوفيرة، والبحار ثرواتها

«ستُعيد إلى الحقول التي خُرّبت من جديد ثمارها

35 ـ «عسى أن يجلب حكام المدن غلالهم الكثيرة إلى شو ـ أنّا

«عسى أن ترفع المعابد المدمَّرة رؤوسها عاليًا مثل الشمس الملتهبة

«عسى أن يحملا دجلة والفرات مياه الخير

«أما بالنسبة للذي يموّن الإيساگيلا وبابل عسى أن يجهّزه حكام المدن بالتموين (الكافي) لها.

19ـ الخاتمة: الأصل المقدّس للقصيدة والوعد ببركة إيرّا لكل من يبجل هذه القصيدة

«عسى أن (يدوم) مديح السيد نِرگال (167) والبطل إيشوم سنوات لا عدّ لها

40 ـ لأن إيرّا حال غضبه قد خطّط لتدمير البلاد وإهلاك أهلها

لكن إيشوم مستشاره هدّأه وأنقذ ما تبقى (من ذلك؟؟)

كابتي إيلاني مَردوخ (168) بن دابيبي كان ناظم القصيدة في هذا اللوح

أوحى له بها خلال الليل وفي النهار عندما تلاها لم يفته شيء واحد

ولم يضف إليها سطرًا واحدًا (من عنده) (169)

45 ـ إيرّا سمعه ووافق عليها

كما أنها أعجبت حكيمه إيشوم

والآلهة أعربوا عن إعجابهم بنواياه ومباركتهم له

لذا تحدث البطل إيرّا فيما بعد.

«في المعبد المقدّس للإله الذي رُتلت فيه هذه الأغنية (القصيدة)، عسى أن تتراكم الوفرة والخيرات

50 ـ «لكن الإله الذي يرفضها عسى أن لا يشم رائحة البخور

«عسى أن يحكم الملك الذي يمجّد اسمي كل العالم

«عسى أن لا يلقى الأمير الذي يمتدح بطولتي ندًا أبدًا

«والمغني الذي ينشدها لا يموت بالوباء

«وسيحتفي الملك والأمير بكلماته

55 ـ «الكاتب الذي يحفظها (لكي) تُذكر سوف ينجو من بلاد العدو(النفي) ويُمجّد في بلده

«وفي الحرم (المقدّس) للحكماء حيث يذكرون اسمي دومًا سأمنحهم الأدراك(الفهم) (170)

«في البيت حيث يوضَع هذا اللوح، وبالرغم من غضب إيرّا، وبطش السبيعتي

«سيف الدمار لن يقترب منه والخلاص[36] سوف يُضمن (يُكتب) له (171)

«عسى أن تدوم هذه الأغنية[37] (172) أبدًا وتبقى خالدةً

60 ـ «عسى أن تسمعها البلدان كافة ولتحتفل ببطولتي

«عسى أن ترتلها الشعوب كافة ولتعظم اسمي!

(6)

هوامش القصيدة

لويجي گائي

(1) السطر الأول هو أول فاصلة قاطعة crux interpretum للقصيدة، وهي منسوبة إلى إيرّا أو إيشوم أو مَردوخ بصيغ عديدة، ونسبتها إلى مَردوخ مقترحة مِن راينر (E. Reiner) وغيره من الباحثين. معتمدين بصورة رئيسة على جلالة اللقبين اللذين تفتتح بهما القصيدة كما يُعتقد، ومن ثم فإن النهاية الضائعة للسطر الأول يجب أن تحتوي ضمنيًا على اسم مَردوخ، أو في الأقل على الفعل لُودلُول (Ludlul) الذي يعني «دعني أمتدح». ولطالما ساورني الشك في مثل هذه الترجمة للأسباب الآتية:

أ ـ إن اللقبين الافتتاحيين لا يخصان مَردوخ بصورة شاملة.

ب ـ تمنح القصيدة أهميةً قليلةً نسبيًا إلى مَردوخ، ولا يرد اسمه في اللوح الخامس: في الحقيقة أن اللوح الخامس تسيطر عليه شخصيتا إيرّا وإيشوم وأفعالهما.

ج ـ افتتاحية القصيدة تتسم بصيغة التراتيل بصورة مؤكدة: وحسب أنموذج التراتيل السابقة بدءًا عندما يُطلق اسم على الآلهة المحتفى بها في السطر الثاني (أو بعد ذلك بقليل)، فالسطر الأول يتكون بصورة شاملة من ألقاب تشير إلى تلك الآلهة، وأؤكد أن (اللوح الأول:1 ـ 5) ليس تضرّعًا مكرسًا لخيندورسانگا/إيشوم. كما أنّه يجب ألاّ يدهشنا أن مؤلف القصيدة يُخاطبه أولًا، لأنّ الفضل يعود لإيشوم كي يتمالك إيرّا غضبه المُدَمِّر، ويوافق على القرار ببعث الشعب الأكدي (البابلي)، وعهد إلى إيشوم بالذات تنفيذ قراره هذا (اللوح الخامس).

(2) اسم الإله السومري خيندورسانگا يعني «الصولجان المقدّس» (أنظر: اللوح الأول: 3)، وهو غالبًا ما يُقرَن بإيشوم الأكدي (أنظر: اللوح الأول: 4) ويستخدم هنا كأحد ألقابه.[38]

(3) اصطلاح ذوو الرؤوس السود «صلمات/ظلمات ققدي»salmat qaqqadi «يتردد مرارًا في أدب بلاد النهرين، وخصوصًا في هذه القصيدة، وهو يعني الشعب أو البشر» (أنظر: اللوح الأول).

120).[39]

(4) الجزّار المُندفع، يمثل اشتقاقًا لغويًا سومريًا يعادل صيغة الاسم (يشُم)، ويبدو أن كاتب ملحمة إيرّا يستمتع بتوظيف اشتقاقات لغوية كهذه. (كما في إيرّا، اللوح 2: 21 و151).

(5) مقر إيرّا لابد أنه معبد إيرّا المسمى إي ـ ميسلام (meslam ـ E)، راجع هامش رقم 32 في موضع آخر. ولقد ترجمت (شُبتو shubtu) في موقع آخر في القصيدة كمكان بسبب ما يتضمنه المتن، لكن «المقر» هنا يبدو مناسبًا لما يرد في (اللوح الثاني: 13 ـ 19).

(6) ما يرد في (اللوح الأول: 13 ـ 14) ربما يمثل إجابة إيشوم ورَدّه بالموافقة، والذي يعكس طاعته للكلمات المُوَجّهة اليه مِن طرف إيرّا في (اللوح الثاني: 9 ـ 12)، وحين تُرجمت فقدت الكثير مِن قسوتها، واصطدمت بشكل أقل مع دور المُهَدِّئ لغضب إيرّا، الذي قام به إيشوم طوال القصيدة. لكنه أمرًا ليس مستحيلًا أن تُعدَ الكلمات المذكورة في (اللوح الثاني: 13 ـ 14) صادرةً عن راوي المقدمة، أو أنها كلمات صادرة عن إيرّا مخاطبًا نفسه.

(7) الاسم مامي (Mami) هو مختصر لماميتو (Mamitu) وهي من آلهة العالم السفلي ومعروفة بكونها إحدى زوجات نِرگال. وإحدى روابط إيرّا بنِرگال، وهو تشخيص معروف في النصوص الآخرى من الأدب الأكدي، لكنها تميل إلى الاختفاء في هذه القصيدة، حيث يُذكر الإلهان بشكل مباشر، (أنظر: اللوح 3 :31 ـ 39 واللوح 5: 100).

(8) إنكيدودو Engidudu لقب سومري مستخدم مع مختلف الآلهة، وترجمته الحرفية هي «السيد الذي يتجوّل ليلًا». «belu muttallik muši».[40]

(9) هو [شاشوšašu مذكرا]، ويبدو أنها تشير إلى «التنفس، نفشو= النفس Napišu» في (اللوح الأول: 25).

(10) موضوع ولادة الآلهة من اتحاد السماء والأرض يعود إلى الأساطير السومرية.

(11) السبيعتي (أو السبعتي/سيبتي) تعني «سبعة» في اللغة الأكدية (وتمثل نجوم الدب الأكبر في الفلك العراقي القديم وترمز للشر[41]).

(12) إن موضوع «ضجة» البشر المُعبّر عنه بالمصطلح خوبُرو ḫuburu يتردد في (اللوحين الأول: 73 ـ 82 والرابع: 68)، فهو غير مُستبعد بصورة تامة، بحيث يمكن التعبير عنها بالمصطلح

رِكمو (rigmu) في (اللوح الثاني ـ الكسرة ج: 54)، (أنظر: هامش رقم 84). إن قصيدة إيرّا تتبع هنا موضوعًا مألوفًا جدًا في الأدب الأكدي، حيث ترد في الأسطورة البابلية القديمة المعروفة باسم اتراخاسيس (Atrahasis) كلمتا خوبُرو (huburu) ورِكمو (Rigmu)، ولهما قيم وصفيّة مَجازيّة. ومن ناحيةٍ ثانيةٍ، فهي تعبّر بشكل أساسي عن ثورة البشرية ضد قدرها في العمل لخدمة الآلهة، ومن طرف آخر تكون سببًا لمختلف أنواع العقاب للثائرين، ومن ضمنها الطوفان (آبوبو Abubu). وبخصوص هذه الملاحظة، راجع بيتيناتو (G. Pettinato).

Die Bestrafung des Menschen geschlechts durch die Sintflut Or Ns 37 (1968), 165 _200

كذلك نجد أن كلمة آبوبو (Abubu)[42] غالبًا ما تستخدم مجازيًا في الأدب الأكدي لتشير إلى «الدمار» الذي يوازي الطوفان، لكنه يختلف عنه.

في قصيدة إيرّا يتكرر المصطلح ثلاث مرات (اللوح الأول: 32، 145) و(اللوح الرابع: 50) ويبدو أنه يشير دائما إلى الفيضان بذاته.

(13) «قطيع شاكّانِ» (būl šakkan herds) يشير في قصيدة إيرّا إلى الحيوانات التي يستخدمها الإنسان، والتي يحميها الإله شاكان[43]، وعلى أساس هذه الملاحظة تُشير بولوم(bulum)، سواء وردت مع شاكّان (šakkan) أو من دونه دومًا إلى قطيع.

(14) من بين المعاني التي يمكن أن تعنيها عبارة «يمد يده» (قاتا ـ تاراسو qata - tarasu)، والتي تتفق مع النص: «يُرَحِّب» أو «يلَوِّح بيده مباركًا» والترجمة المحتملة الأخرى حسب رأي المختصين هي «يتضرّع» (انظر في :Epopea صفحة 174).

(15) الأيكيكي والآنوناكي هما مجموعتان من الآلهة غالبًا ما تُذكرا معًا في نصوص بلاد النهرين، لكنها لا تتضمنا المعنى ذاته دائمًا. في أحد المفاهيم الشائعة، أن مواقع المجموعتين هي في العالم العلوي(السماء) والسفلي (تحت الأرض)، والذي يشار إليه بكلمة أبسو (Apsu) في (اللوح الأول: 186، وأحيانًا في الأرض). وفي هذه القصيدة هنالك براهين على هذا الموقع، (أنظر: اللوح الأول: 177، 183 ـ 184). إن أعداد الأيكيكي والآنوناكي تختلف من نص إلى آخر، في إيرّا (اللوح الخامس: 3) يرد فيه أن عدد الآنوناكي 600.

(16) البناء المُحتَمل الآخر لنهاية السطر هو «وعضّ بِنانه أو إصبعه» [أوُبان شو ŠUban u -].

(17) قراءة [ليشتاخ إيتوؤماLištah - h ituma] تبدو كأفضل اقتراح من وجهة النظر في الكتابات القديمة، راجع لابات «المعتقدات الدينية».

(18) إن التعبير «يعود» بالمضمون ذاته في (اللوح الرابع: 150، هامش رقم 156)، ويشير إلى خلق الإنسان وطبيعته، وكما ورد في نصوص أخرى.

(19) يميل إيرّا إلى إفناء حتى الحيوانات المفيدة للإنسان، جراء ذات الخطايا التي يتهم بها الإنسان (اللوح الأول: 120، اللوح الثالث ـ الكِسرة د: 15، اللوح الرابع: 113)، والتي تضم خطيئة الإنسان في رفضه إقامة الطقوس لإيرّا. انظر أيضًا: هامش رقم 21.

(20) إن هذا التعبير يناسب الآنوناكي آلهة العالم السفلي (انظر هامش رقم 15) حيث إن الموت هو النهاية الحتمية لأي ثورة بشرية ممكنة، وهذا هو ما يعبر عنه باصطلاح «ضجيج» (هامش رقم 12).

(21) موضوع ضجة البشر التي تحرم الآلهة من النوم نجدها مرتبطة بإنليل، أنظر (أتراخاسيس Atrahasis، اللوح الأول: 359).

(22) الأسطر 83 ـ 84 و85 ـ 86 في اللوح الأول تصف حالة الفوضى العامة المرتبطة بالإحساس بالعذاب، وانصراف الإنسان عن العبادة، والتي تتطلب حسب قرار السبيعتي تدخل إيرّا الحازم.

(23) الترجمة بحسب القاموس الآشوري ـ شيكاغو(CAD.L.P.215).

(24) السطر 44 (أنظر اللوح الأول: 40) أيضًا، يرد فيه أن «الأسلحة الفتاكة» لإيرّا هي في الحقيقة للسبيعتي الملزمين بالسير معه.

(25) «قارع الطبل». إنّ هذه الترجمة لكلمة ماخيصو (Maḫisu) التي تُرَدّد هنا، وفي (اللوح الرابع: 93) تبدو مُناسبه للمعنى المُحَدّد لمصدر الفعل مُخص (Mḫs) والمتضمنة مقارنة بكلمة «الذباح» [(gorgeur) و«tueur»: لابات] أو ما شابهها. ويرد الفعل ماخاصو (Maḫasu) بالمعنى نفسه في (اللوح الرابع: 84 و115).

(26) ترجمة «[أنا] الحمل» [شوباكوŠubaku][44]، والتي دعمها قاموسAHW صفحة 112، تبدو مناسبة في النص كما تبين ذلك جيدا في (اللوح الأول: 117) عند ترجمة «أنا صخرة الشوبوŠubu «[لابات...... الخ] إضافةً إلى كونها غامضةً بعض الشيء لعدم ملائمتها

النص[45].

(27) حرفيًا: «أنا الإله گيزًا» وگيزًا أو گيزُو هو إله النار، ويتردد ذكره مرات عديدة في القصيدة كإله (كما في اللوح الأول:141).

(28) حرفيًا: «مثل الإله أدد (آدَدُو، حدد)»، وهو إله المظاهر الجوية يتردد ذكره في القصيدة في (اللوح الثاني ـ الكسرة ج: 16 واللوح الرابع: 81 ـ 82).

(29) حرفيا: «مثل الإله شمش»، وشمش هو إله الشمس، ويتردد ذكره مرارًا في القصيدة.

(30) لإعادة تركيب عبارة (TÙR) [ina Tar basi] راجع فون زودن.

(31) تبدو هذه كأنها الترجمة الوحيدة الممكنة للنصف الثاني من السطر، طالما إنه يرد في المخطوطتين اللتين تحتويان الكسرتين (ج، د)، يُقرأ ليبّو ـ وش (libbu - uš) مع الضمير المتصل المفرد شو (Šu). إضافة إلى أن النص هو بالتأكيد في حالة المفرد في الفعل إيبوش (p - pu - uš) [I] (وهي ليست كذلك في الكسرة د: إيبوشو «ip - pu - šu»، والتي يمكن ترجمتها كشرط مفرد أو جمع). ومن ثم فإن معنى التعبير سوف يكون كالآتي:

بالنظر لسلوك البشر المعادي لإيرّا ومَردوخ (اللوح الثاني، الجزء أ: 120 ـ 122)، فإن باستطاعة مَردوخ ولزامًا عليه معاقبتهم كما يجب. نظرا للإهانة التي لحقته (اللوح الأول: 122)، وسوف يشرف إيرّا بنفسه على إثارة مَردوخ بهذا الأسلوب (اللوح الأول: 123).

(32) شو ـ أنّا (Šuanna) إحدى الأسماء التي تُطلق على مدينة بابل، وتعني في اللغة السومرية «يد السماء». أنظر: RLA صفحة 344 §30. وهنا تطرح قضية تحديد المكان المضبوط لإيرّا لحظة مغادرته بابل. من المؤكد أنه يتحرك من معبده إي ـ ميسلام (E-meslam) الذي يعود إليه في ما بعد كما يرد في (اللوح الثاني ـ الكسرة ج: 8، اللوح الخامس: 22). إن الحقيقة المجرّدة التي تقول إن إيرّا يتجه صوب مدينة بابل توحي بأنه يغادر مدينة أخرى: لذا لا بدّ أنه موجود في معبد إي ـ ميسلام في مدينة كوثا(Kutha) المكرسة له ولِنرگال، وهو أمر لا يتعارض مع أن (شو أنّا ـ Šuanna) هنا تشير إلى أن جزءًا مُقدّسًا مِن مدينة بابل مخصصًا إلى مَردوخ، أيّ مُجمّع إيساگيلا (E- sagila)، وخصوصًا بعد إعادة النظر بالواقع، وهي وجود معبد إي ـ ميسلام المقدس لنِرگال ولإيرّا في بابل أيضًا مثلما هو موجود في كوثا (أنظر: RLA صفحة 356). إن معنى اصطلاح «ملك الآلهه» هو أمر مؤكد في (اللوح الثالث ـ الكسرة ج: 44 ـ ...

الرابع: 2). وسأعتبر الأمر كذلك في كل الحالات التي يرد فيها هذا الاصطلاح، باستثناء (اللوح الأول: 28)، حيث يشير بشكل صريح إلى آنوم.

(33) الإيساكيلا (Esagila) تعني (في اللغة السومرية «المعبد الذي يرفع رأسه عاليًا»)، وهو معبد مَردوخ في بابل. للمزيد أنظر: RLA 1، ص 353 في ما بعد الفقرة 99. (وكذلك كتاب بابل للمترجم ـ عمان، 2010).

(34) كلمة «ملابس» تبدو ترجمة مناسبة للكلمة الأكدية سوكوتو (Sukuttu)، والتي تشير في قصيدة إيرًا إلى كل ما يخص التزيين المتعلق بتمثال مَردوخ (المعادن الثمينة والأحجار الكريمة والتاج والملابس... الخ). وترجمة العبارة الأخيرة للسطر قد وافق عليها لابات أيضًا. (أنظر: المصادر في Epopea، ص 183).

(35) الإي ـ خال ـ آنكي هو معبدالإلهة ساربانيتوم (زوجة مَردوخ)، والإي ـ تِمن ـ آنكي هي زقورة بابل (البرج) ويقعان في مجمع المعابد في مدينة بابل. (أنظر: هامش رقم 33).

(36) السطر 132 ذو أهمية أساسية لفهم معتقدات بلاد النهرين الدينية بصورة عامة، وعقيدة كابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ الدينية بصورة خاصة. وكما هو واضح من بقية القصيدة فإن العناصر الثلاثة للقصيدة (غضب مَردوخ، وقيامه من عرشه والطوفان) كلها أمور مترابطة في ما بينها بشكل وثيق ضمن التسلسل المحدد الذي وردتنا فيه، ويقدم غضب إيرا عنصرًا رابعًا لا يمكن أن يكون سوى احتقار البشر له «وقد عانى منه. (جراء افتقاده للطقوس اللائقة به)، وهو استنتاج جرى التوصل إليه في اللوح الثاني 122 ـ 127 ـ 128... إلخ. ويظهر بصورة خاصة في (اللوح الثاني ـ الكسرة ب: 23)، والذي تعبّر هيئة مَردوخ بموجبه عن الشروط المطلوبة للحكم، ومن دون هذه الهيئة، أو مع هيئة مشوهة، فإن مَردوخ ليس في موقع يؤهله للحكم. أما قرار مَردوخ بالتخلي عن عرشه فالمقصود به هو التعبير عن احتقار الإله المهان، ويفهم منه عندئذٍ إلى توقف الحماية الإلهية بحسب معتقدات بلاد النهرين. إن مثل هذه النظرية قد جرى عرضها بشكل أفضل في النصوص الأخرى، عندما تكون الحالة هي قيام الأعداء بإبعاد تمثال الإله، والذي حدث أكثر من مرة في تاريخ بلاد النهرين، وبصورة خاصة إبعاد تمثال مَردوخ عن مدينته. وبالنسبة لسكان بلاد النهرين، كما نعلم، فإن تمثال الإله لا يختلف كثيرًا عن الإله ذاته، ومن ثم فإن إبعاد التمثال يعني بأن الإله لم يعد في موقع حامي المدينة، كما يعتقد عادةً. إن مثل هذا الحدث لا يمكن أن يحدث من دون موافقة الآلهة المعنية، ومن ثم يُستنتج أن ما حدث ليس إلا عقابًا من الآلهة بسبب أخطاء البشر. في موضوع الفيضان (آبوبو ـ Abubu).

تطرح علينا القصيدة وجهة نظر مثيرة للاهتمام، تأسيسا على خطاب مَردوخ، خصوصًا في تعبير «في ما مضى» (أولتو ـ أولو/Ultu - Ullu) الوارد في (اللوح

الأول: 162)، أن مَردوخ يشير به إلى الطوفان العام، والذي هو أيضًا طوفان اتراخاسيس (Atrahasis)، واللوح الحادي عشر لجلجامش، وكذلك في اللوحين السادس والتاسع من أسطورة الخليقة (إينوما إيليش ـ Enuma Elis). وليس بالأمر المستغرب أن يجري الاستشهاد بالطوفان بعملين أدبيين من بلاد النهرين على أنها من عمل الإله إنليل (قصيدتنا تحافظ على هذا التقليد في اللوح الرابع: 50)، لأنه ابتدأ مع ديانة بابل الرسمية الجديدة الممثلة في (إينوما إيليش). حيث حل مَردوخ محل إنليل كرئيس لمجمع آلهة بابل. وليس غريبًا أن يتكلم مَردوخ هنا عن الفيضان، لا بصفته دمارًا سببه المياه (على الرغم من أن هذا العنصر يظهر أيضًا في اللوح الأول: 171)، بل بصفته اضطرابا كونيًا سببه الاعتراض على اقتراح إيرّا، (أنظر: اللوح الثاني: 170 ـ 171). على أية حال، بإمكاننا القول إنه بالنسبة لكابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ فإن النظرية السابقة للفيضان قد جرى إغناؤها بخصوصيات جديدة، لكن على الرغم من ذلك، فإن هذه النظرية لا تمثل بدعةً لِمن اعتاد عليها من سكان بلاد النهرين، وبالمقابل، فإنهم قد اعتادوا إطلاق كلمة «طوفان» (آبوبو) على جميع (المصائب) الاجتماعية والسياسية التي تصيبهم.

(37) بعكس ما يعتقده لابات، من غير الممكن ربط هذا السطر (وكذلك السطر الذي يسبقه) مع السطر 137 في اللوح الأول، لأنه في كل هذه الأمثلة تظهر صيغة الفعل مشيرةً إلى الواقع لا الافتراض، وعلى الرغم من ذلك فالمعنى المباشر يبقى غير مؤكد، وربما يعني أن الطوفان قد اجتاح معبد مَردوخ، مجبرًا الإله على أن يجد لنفسه موقعًا آخر(؟).

(38) يبدو لي أن هذا السطر يُعبِر عن الازدراء الذي يعلن عن نفسه في سلوك واضح من التعالي والتكبّر (زيموا ـ طُبّو/zimuatubbu)، والغضب (گاليت ـ نيتلي/galitnitli) في جانب مَردوخ الآن، وقد عاد كما كان. والفضل يعود إلى استعادة هيئته وملابسه إلى سابق عهدها، ونجاحه في تقييم التحدي الذي ثار بوجهه بواسطة البشر ومن ثم إهمالهم له. التعبير (زيموا- طُبّو/ zimuatubbu) بالامكان مقارنته مع (مينا ـ توباتي ـ إيليش ـ ناشاتي في الإينوما إيليش/(Mina tubbati eliš našati of Enuma eliš في (اللوح الرابع: 77)، ويعود (گاليت ـ نيطلي/(galit nitli ليظهر في (اللوح الثالث ـ الكسرة ج: 52) [46].

(39) دعمًا لترجمة الكلمة ريَ ـ إيخا (Re - eḫa) أنظر:AHW صفحة 969 حرف أ. تعامل لابات مع العبارة بصيغة المثال ب للشخص الثاني المخاطب (أنت) وربما يبدو أقل إقناعًا، لإنه

يتقاطع مع خطاب مَردوخ الذي بصيغة المتحدث (أنا).

(40) الأومّانو(Ummanu) يعرّفون بأنهم الحكماء والفنيون، وهم موضوع (اللوح الثاني ب: 16 ـ 21). وكما هو واضح في النص، فإنهم كانوا قد عاشوا على الأرض قبل الطوفان، وفي جميع الاحتمالات يماثلون(الآبكالو/ Apkallu)[47]. في(الأبسو / Apsu)، المذكورين في (اللوح الأول ـ 162)، وثلاثة منهم يُستشهد بأسمائهم في (اللوح الثاني: 155، 158، 159). وبالنسبة للحكماء السبعة (أنظر: Or Ns 30، ص1 فيما بعد)، وبالنسبة لمَردوخ فإن اختفائهم من الأرض هو سببٌ محدد لإمكانية إعادة تركيب تمثاله، طالما أنه يتطلب إلى خبرتهم الطقوسية. والأبسو هو مملكة وعالم (إيا/Ea) إله الحكمة والمياه العذبة العميقة (أنظر: هامش رقم 51 أيضا).

(41) الاهتمام والحرص شرطان ضروريان لتركيب التماثيل المقدّسة. والتّعرف على نوع شجرة ميسو(Mesu) ما زال غير مؤكّدٍ، وقد جرى اقتراح الكلمة الألمانية «zürgel baum»، والفرنسية «micocoulir» لهذه الشجرة.[48]

(42) في الواقع لم يتحدث إيزا بصراحة عن هذا العمل كما يوحي مَردوخ بذلك، بل إنّه كان يفكر فيه كما في ملحوظته في (اللوح الثاني: 127 ـ 128).

(43) تدعى شجرة الميسو (Mesu) «جسد أو لحم الآلهة» طالما أنها كانت تستخدم في نحت الأجزاء الداخلية (وليس الأطراف)، أو في نحت أجساد التماثيل المُقدّسة.

(44) «ملك الكون» لا بد أنه مَردوخ ذاته، فاللقب مشابه، لكنه غير مُطابق للقب الأول في (اللوح الأول: 1)[49]، وقد ترجمه لابات بـ«in signe de tout roi». وفي هذه الحالة فإنه يشير إلى التماثيل الملكية (أنظر: اللوح الأول: 185)، لكن هذه الترجمة أقل توافقًا مع قواعد اللغة الأكدية.

(45) وهنا نجد تلاعبًا لفظيًا آخر للكلمة، وهو أمر يستمتع به كابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ، فنرى توازنًا لفظيًا بين كلمتي ميس (Mēs) السومرية ونظيرتها ميسو(mēsu) الأكدية. ويبدأ هنا أيضا أفضل احتفال يُذكر في آداب بلاد النهرين بشجرة الميسو (mesu). أنظر: Epopea صفحة 192، و(فان دايك ـ J. Van DiJk في «التاريخ الديني المصور» كوبنهاگن 1968، ص 397 ـ 398).

(46) «الساعة المضاعفة» هي المسافة التي تغطي مسيرة ساعتين على الاقدام من طرف

كان متداولًا ومعروفًا[50].

(47) الحجر زاگيندورو (zaginduru) هو اللازورد المائل للاخضرار، بموجب القاموس الآشوري، (CAD صفحة 11)

(48) نين إيلدو (Ninildu) وگوشكين باندا(Guškinbanda) (اللوح الأول: 158) ونين ـ گال(Ninagal) (اللوح الأول: 159) هم ثلاثة من الآبكالو (Apkallu) السبعة المذكورين في (اللوح الأول: 162). وأسماء السبعة وجدت في طقوس الكالو (kallu) (Racc، 46= BE 13987) في (اللوح الثاني: 26 ـ 31)، والذي يرد أيضًا في (Epopea، ص191)، وهم كما يذكرهم لابات (المصدر نفسه، ص4) لمطابقة الآبكالو (Apkallu) مع الأومانو (Ummanu) في)اللوح الأول: 147)، أنظر: هامش رقم 41.

(49) السطر 157 غامض لافتقاده المفعول به للفعلين: ومن المفترض أن يتضمن في النهاية المفقودة للسطر السابق. وربما يمكننا عدّ عبارة «الذي سبب (.....) لأن ينحني عند قدمي» إشارة وتلميح إلى انحناء الشجرة (الكونية؟) من طرف شخصية مقدسة، أو بطل ما من أجل وضعها تحت أقدامه، كما هو مصور في أختام بلاد النهرين بشكل متكرر.[51]

(50) التلميح إلى صناعة التماثيل النذرية، سواء كانت للآلهة أو للبشر، وبصورة خاصة الملوك.

(51) هذا السطر يحتوي على عنصرين للتعريف (الآبكالو / Apkallu و الأومانو / Ummanu ، ثم يرد ذِكر الأبسو / Apsu في اللوح الأول: 147)، والحقيقة أن السطر ينهي الجزء الأول من الخطاب الطويل لمَردوخ بخصوص استحالة الاستمرار بتنظيف تمثاله على الأرض (عكس السماء). إن مصطلح سمك الفرات [52] يحيلنا إلى الموضوع الأسطوري المتعلق بالحكماء السبعة في بلاد النهرين (أوانس /Oannes)، أنظر: Epopea، ص 198 + هامش رقم 166 ولابات (الديانات ـ Riligions، ص 288).

(52) على النقيض من الفكرة التي جرى عرضها في Epopea، أنا أعدّ (دول/دو6/دو ـ /Dul Du6/Du) نظيرًا لـ(elu ـ عالي/علو)، أي «صعود وأرتفاع» إيزا، القادر على جعل (عنبر إلميشو/ Elmesu - Amber) يظهر ثانيةً على الأرض، وربما غيره من الأحجار الكريمة كذلك، مبددًا بعضًا أو جزءًا من المصاعب التي أثارها مَردوخ، وهذا لا يتعارض مع خطة إيزا التدميرية من أجل تنظيف تمثال مَردوخ، وسيكون لزامًا عليه (أي مَردوخ) أن يتخلّى عن كرسيه، كما هو معروف أساسًا في الطقوس التي مارسها سكان بلاد النهرين، وهذه الحقيقة هي أساس الاعتراض الجديد من مَردوخ (اللوح الثاني: 170)، الذي يصر على أن مغادرته مقعد الحكم لا بدّ لها بالضرورة أن

توقف مسيرة النظام الكوني كما أعترض منذ اللحظة الأولى في (اللوح الثاني: 133) من النص الأصلي.

(53) إن ذكر الدمار الناتج عن مياه الفيضان سيكون موقعه أفضل في نص (اللوح الثاني: 133) في ما بعد، والذي كما قيل في السطر 36 يبدو أنه يشير إلى الطوفان العالمي.

(54) لهذا الصنف من العفاريت في أدب بلاد النهرين أنظر: WdM 1، ص47 ـ 48.

(55) من الأبسوApsu، أنظر: (اللوح الأول: 184) هامش رقم 15 أيضًا.

(56) آنوم وانليل الإلهان العظيمان في مجمع آلهة بلاد النهرين يمثلان أعظم ضمان للحماية. إن مشهد الثورين على جهتي البوابة هي بمنزلة مرجع بصري للتقليد المتبع في نصب تمثالين كبيرين لثورين برأسين بشريين (أو أورثوستات[53])، بنقش نصف بارز، في مداخل أسوار المدن وغيرها من الأبنية المهمة.

(57) هذا السطر الشعري ينقسم إلى جزئين، وهو المتمم(catch line) للوح الثاني.

(58) أبسو، أو العالم السفلي، أنظر: Cf أيضًا الهامشين رقم 15 و55.

(59) الاقتراح بإكمال بناء عبارة [كي ـ گو ـ ناشو/šu _ a _ a(n) _ g(u _ gi] لإصطلاح كيگونو، أنظر: (اللوح الرابع: 8)، وهامش رقم 147، تعطينا معنىً جيدًا، لكنه غير مؤكد من الناحية الببليوغرافيه، ولكونها غير صحيحة أيضًا من ناحية القواعد اللغوية.

(60) يبدو أن مَردوخ أطفأ، أثناء استعداده للالتحاق بالعالم السفلي، إشراقته (شارورو :šaruru)، الرمز المرئي لقوته المُقدسة. ويتكرر الاصطلاح ثانيةً في (اللوح الثاني ج: 14، واللوح الرابع: 124)، باستخدام الفعل ذاته، مع الإشارة إلى (شولبا إيا ـ شمش/Šamaš _ Sulp'ea) لقد جرت مناقشة كلمة شارورو (Šaruru) من طرف E. Cassin، في (la sphlendens divine)، باريس 1968.[54]

(61) إن عدم التأكد من بناء الجملة، على الرغم من صلاحيتها للمقطع، يعود سببه إلى حقيقة أنه لا يمتلك أي نظير محدد في (اللوح الثاني: 171 ـ 174)، الموازِ لهذا السطر وللأسطر التالية في الأجزاء الصالحة للقراءة. إن خفوت ضوء النهار وعتمته في (اللوح الأول: 172) لا يُعزى إلى أي سبب محدد.

(62) أنظر: (اللوح الأول: 171).

(63) كلمة ميلامُو (melammû) تُرجمت في الكلمات التي تلتها في السطر.

(64) يتردد هذا الاصطلاح في (اللوح الرابع: 68) عند الإشارة إلى ضجيج البشر الذي جرى أسكاته.

(65) أنظر: هامش رقم 145 المتعلق بـ(اللوح الرابع: 108).

(66) يبدو أن كلمة «عندما» في النص هي أفضل ترجمة لكلمة [إنّاشا Ennaša] (وتعني حرفيًا «الآن وقد»). لاحظ أيضًا أن كلمة (Enna) قد ترددت في الحقبة البابلية الحديثة في قصيدة إيرّا فقط، كما أن كلمة «نهض» هنا تعني «غادر». أنظر: (اللوح الأول: 170)، و(اللوح الثاني الكسرة أ: 1).[55]

(67) هذه هي الترجمة الحرفية لمقطع ملتبس، فـ«لهم» قد تشير إلى الأومانو (Ummânū) الواردة في السطر السابق، وقد تعني «تخصهم» أو «صنعت من طرفهم». الرأي الثاني ربما هو الأرجح، ولا يثير أية مَصاعِب للاصطلاح التالي «بين البشر المتداخلين الذين خلقوا بواسطة المي (me) ـ وهي القوة الإلهية»، الذين هم في الأغلب الأومّانو مع سيدهم إيا، أمّا «الصور» فربما تشير أيضًا إلى التماثيل المُقدّسة الصغيرة.

(68) المعنى الذي يوحي به الجزء الثاني من السطر يبدو أن إيا قد أنشأ مجلس الأومّانو.

(69) في (اللوح الرابع: 3) يجري توبيخ إيرّا لكونِه قد تصرّف مثل البَشر، أنظر: هامش رقم 115.

(70) للمطابقة أنظر: هامش رقم 32.

(71) التعبير ملتبس، ولم يرد في مكان أخر، لذا قد نفكر في (الوجنات) (مثل: دور آبيا / dūr appiya لجلجامش ـ اللوح الحادي عشر: 137)، أو أنها ربما تشير إلى الأنف[56].

(72) هنا تبدو بداية الجواب (ومن المستحيل تحديد هوية الشخص القائل) ردًا على التصريح القصير الصادر عن مَردوخ، والذي بدأ في السطر 46.

(73) هذه ترجمه صحيحة من ناحية القواعد لكلمة إيزا ـ آ ـ گو ـ اوگما [ma _ ug] ra _ Er a _ gu. مصدرها الفعل آكاگو (agagu) وسبق لها أنْ ظهرت في القصيدة [57]، وقد تعني أن (إيزا إغبَر وجهه)، ولذا فإن قراءتها «إيزا كان غاضبًا» سيكون مستحيلًا.

(74) تعبير غامض ربما يشير إلى إيزا مجازًا[58].

(75) هذا اللقب مشابه لذلك الخاص بـ(خندورسانگا/إيشوم ـ Hendursanga/išum) الوارد في (اللوح الأول: 2)، وهو بالتأكيد يشير به هنا إلى إيزا. وهذا أمر جلي بذكر(إي ميسلام / E - meslam) في (اللوح الأول: 8)، والخطبة في (اللوح الثاني: 9) في ما بعد.

(76) تعبير رصين، وهو كما في (اللوح الخامس: 22)، مقدمه لخطبة مهمة لإيزا، حيث أن ذِكر أي ـ ميسلام (ولأجله انظر: هامش رقم 32) يعني أن إيزا قد عاد إلى معبده.

(77) عبارة (آنا ـ شبري ـ شآشو/a _ p [ši na _ ša ri _ a _ šú])، والتي تعني «على ذلك العمل»، تبقى غامضة نوعًا ما في مكان أخر من القصيدة. الاصطلاح (شيبرو / Šipru) يشير دومًا إلى هيئة مَردوخ (شوكوتو/Šukuttu). لكن الإشارة هنا لا تبدو مقنعةً، و«العمل» المقصود به يبدو أنه ذو صفه تّدميرئة، ويكون إيزا مسببًا له.

(78) سطر مماثل للسطر 96 في (اللوح الأول)، والسطر 24 في (اللوح الثالث ـ الكسرة ج)، والذي هو، من دون شك، أمر صريح صادر عن إيزا إلى إيشوم. لذا فإنه من المحتمل أن كلمة «هو» [شاشوŠašu] التي تَرِد في السطر 11 من (اللوح الأول) تعني إيشوم، لكن هذه المرة يُحتمل أن تعني قلب «šag - šu» (اللوح الأول: 10).

(79) الجزء الأول من السطر له أهمية الجزء الثاني ذاتها، إذ إن كليهما ينذر بقرار إيزا المهم بالاستمرار في الدمار، والذي جرى وصفه في بقية أجزاء (اللوح الثاني ـ الكسرة ج)، وفي كل أجزاء (اللوح الثالث ـ الكسرة أ). هذا هو الرأي الذي أشتركُ فيه مع الباحثين الذين يترجمون الأفعال بصيغة المستقبل، فإن كان هذا التأويل صحيحًا (ويبدو أنه فوق مستوى الشك استنادًا إلى السطر رقم 13)، فالسؤال المطروح هو: متى إذن تسرد لنا القصيدة الدمار الذي يقوم به إيزا في اللحظة التي ينفذه فيها فعلًا، أي بصيغة المضارع. يبدو أنه وصولًا إلى (اللوح الثالث ـ الكِسرة أ)، يجري الإعلان عن هذه الأفعال بصفتها أفعالًا سوف تحدث، بينما من (اللوح الثالث ـ الكسرة ج) صعودًا، فإنها توصف كمنجزات. طالما أنه في التنظيم العام لرواية القصيدة يكون من غير المحتمل أن يجري سرد الدمار الناتج عن(الحريق/ intieri)، ويمكن اختصاره وحصره في (اللوح الثاني ـ الكسرة ب) فقط. وأنا أميل إلى الاعتقاد بأن مثل هذا السرد للأحداث لم يحدث

فعلًا في الواقع (لمزيد من النقاش المفصل حول هذا الموضوع أنظر: Epopea، ص 208 ـ 210). إن هذه الملحوظة تثير معضلةً في تحديد الصنف الأدبي لقصيدة إيرًا، كما جرى توضيح هذا الأمر بدقة.

(80) في الوقت الذي يرد في(اللوح الثاني ـ الكسرة ج :14) حدوث زوبعة رَملية تحجب الشمس، وهذا ما يؤكد ملاحظتي حول (Agigu)[59] وهو أمر وارد الحدوث في الشرق، لكن نجد أن (اللوح الثاني ـ الكسرة ج: 15) يشير إلى حدوث خسوف قمري، الذي يعتبره سكان بلاد النهرين رمزًا أو أشارةً إلى سوء الحظ أو الطالع.

(81) أدد: إله المظاهر الجَوية (أنظر: هامش رقم 28) و(الثورين الصغيرين) هما إلهان ثانويان معروفان باسم «تنين السماء» و«هو الذي يغطي الجبال»، أنظر: فايدر) :Weiduer AFO، 19 11).

(82) ذكر فرانكين R. Franken في (BiOr 30: 433) أنه قرأ بصورة واضحة في النص الموجود عن هذا السطر: راقو ـ شيليبو ـ شومي ـ ايمو ـ تو، ويعني السلحفاة و«الرَكّة» تموت عطشًا[60].

/(raq) _ qu še _ lep _ pu _ u mu _ ut) (Šu _ um _ me _ e l _ mu _ (ut _ tu))

على الرغم من أن الاستنساخ اللاحق الذي قَدَّمَهُ لي هيكر (Hecker) (أنظر: Epopea، ص 88: 19 و16 و32) يجزم بأنه غير مؤكد جدًا عند إعادة بناء بداية السطر، الذي يقوم گوسمان بافتراض كونه مؤكدًا، وأنه قد جرى تقديمه مع الكثير من علامات الاستفهام التي أُشّرت في Epopea باستخدام العلامات ذاتها، فإن استنساخ هيكر يرجّح قراءة فرانكين (R. Franken) التي تبدو غريبةً نوعًا ما ضمن السياق، كونها تتبنى قراءةً مختلفةً للعلامات المسمارية[61].

(83) لهذا الاسم، الذي نظيره الأكدي هو (موكيل ـ ريش ـ ليموتيم/((mukil _ reš _ lemuttim، أنظر: (*AHw* ص 670 أ)، وهو عفريت شرير أحيانا يُشبه بالجني الشرير(نامتارو / Namtaru)، والذي يعرَف بصفته نذير الموت، أنظر: **WDM الفقرة الفرعية/ (Namtar)**.

(84) أما المصطلح المستخدم ريگمو (Rigmu) فربما له نفس معنى خوبورو (huburu) الذي جرت مناقشته في السطر 12. لكن الجزء الثاني من السطر يضعنا في أجواء مختلفة من الأفكار، بحيث يكون من المحتمل أن يعني هنا صرخة مزاح تقريبًا، مثلما توجد لـ(ريگيم آلالا/ Rigim alala) في (اللوح الثالث ـ الكسرة أ: 18). وحتى لو كانت لها قيمة نسبية فإبمكاننا أن نضيف رأي ستريك (M. Streek)، (أنظر: آشوربانيبال، العدد 56، الفصل السادس 52)،(ريگيم أميلوتي/ Rigim ameluti)، مثلما ترد هنا مع(آلالا / alala). كما أن إصطلاح(ريگمو / rigmu) يرد في القصيدة مضافًا إلى الموضعين الذين جرى الاستشهاد بهما في (اللوح الأول: 61)، و(اللوح الثاني ـ الكسرة ب: 43)، ففي الحالة الأولى من المؤكد أنها صرخة إيزا، وأما في الثانية فهي احتمالية.

(85) تكملة اللوح الثالث.

(86) سطر مماثل إلى (اللوح الأول: 85) باستثناء صيغة الفعل.

(87) من الواضح أن الاصطلاح (آلالا/ alala) هو من الكلام الذي لفظه يوحي بمعناه، وقد تأكد هذا الأمر بوجود شبيه له في الكثير من اللغات، ويُقرأ في اللغة الأكدية، حسب ما ورد في CAD، أ/ 1، ص 329-328 أنه« صرخة تعجب تدل على الفرح » أو «عبارة تتردد في الأغنية» لكنه غالبًا ما يكون مسبوقًا بشيء محدد ومقدّس[62].

(88) التقسيم إلى سطرين (= 20أ/20ب) يعتبران سطرًا واحدًا.

(89) «الأرض» ترد حرفيا بالاسم (أرصيتوم / ersetum) وهي كمصطلح غالبًا ما تعني العمق، أو كما نقول ايضًا أرض« الموتى ».

(90) إن الأهمية الحقيقية للملحوظة المضافة «من دون ملابس» تبقى غامضةً. يتساءل رومير (W.H. Romer) في (ZA، 1974 63، ص 314) إن كانت تشير إلى نزول إنانا او عشتار إلى العالم السفلي، والذي بموجبها تتعرى الإلهة تمامًا، حال مرورها عبر البوابات السبعة المؤدية إلى الأعماق[63].

(91) التلميح هو إلى فأل الكهّان. حسب عقيدة سكان بلاد النهرين، فإن شمش (وأدد) تظهر نبوآتهما على كبد الخروف الذي يقدم قربانًا، وهذه الإشارات أو التنبؤات كان تفسيرها حكرًا على العرافين.

(92) «للذين هم تحت الحماية الخاصة»، هذه ترجمة العبارة الأكدية (صابي كيديني/ sabē kidinni)، والموضحه جزئيًا بالعبارة التالية (هؤلاء المقربين لآنوم وداگان وتكتب ikkib Anim u Dagan)[64]، وهم مواطنو بابل وبعض المدن الكبيرة في بلاد النهرين من اصحاب الامتيازات، كالإعفاء من الخدمة العسكرية الإلزامية. لقد كانوا آمنين في ظل هذا الوضع نتيجة لبركة الآلهة الكبرى، وهو أمر واضح بالنسبة لآنوم، رئيس مجمع الآلهة لبلاد النهرين، لكنه أقل كثيرًا من هذه المرتبة بالنسبة لداگان، لذلك يتساءل رومر في (ZA 63، ص 314) إن كان داگان هنا لا يتساوى مع إنليل. إن معنى السطر واضح على أية حال، إيشوم يلوم إيرّا لقيامه بنشر عدوى حمى الحرب التي أصابته، حتى بين غير المعتادين على الحرب.

(93) إن المقارنة بين السطرين 3 ـ 6 في (اللوح الثاني) لهذا الجزء، والسطرين 33 ـ 36 في (اللوح الرابع)، حيث يتحدث (هامش رقم 92) عن صابي كيديني مدينة بابل المقدسة، ممكن الاشارة الى فكرة أن صابي كيديني في (اللوح الأول 3)، قد تعني مواطني «مدينة إنليل المقدسة» طالما أن هذه المدينة هي بالبديهة(نفّر/ Nippur) المركز الديني القديم لكل سكان بلاد النهرين، ويسهل التصور أنّ القصيدة تُلمّح هنا إلى مصائب تلك المدينة، وهي مَصيبة تضاف إلى المصائب التي أصابت المدن الخمسة المذكورة في (اللوح الرابع، ص 33)، وتشمل (بابل، سِبّار، اوروك، دوركورگالزو، دير) لكن بظروف مختلفة. (والتي أثيرت في Epopea ص 218 ـ 219)، وقد عارضت فقرتين في هذا التفسير، وهما:

1 ـ العدد خمسة مُفضّل بشكل واضح في القصيدة، فعلى سبيل المثال، فإن القصيدة تقع في خمسة ألواح، ويرد ذكر خمسة خطب لمَردوخ يندب فيها تدمير بابل، هذا بدلًا عن العددين 6 أو 7.

2 ـ الحقيقة أن مدينة نُفّر لم تذكر في القصيدة، ولا حتى في (اللوح الرابع: 50 ـ 51)، بل ذكرت سِبّار عوضًا عنها (أنظر: هامش رقم 126). وهنا ربما يكمن حل المشكلة في (اللوح الثالث ـ الكسرة ج: 6)، وقد نعثر فيه على ما نبحث عنه من إشارة بكونها سِبّار وليست نفّر، وهذا يوضح الحقيقة أنه في (اللوح الرابع: 50 ـ 51) كان مؤلف القصيدة مكتفيًا بهذا الذكر الموجز لمدينة مهمّة مثل سِبّار حينئذ. لكن لابد لنا من إضافة، لاتمام هامش رقم 95، آخذين بنظر الاعتبار أن المدينة المطروحة للنقاش قد تكون مختلفة، من دون استبعاد بابل حيث معبد إنليل. (أنظر: RLA 351 ،I: الفقرة 85).

(94) تشير «دماؤهم» هنا، وفي (اللوح الأول: 4) إلى دماء الصابي كيديني.

(95) إن كانت المقارنة بين (اللوح الثاني: الأسطر 3 ـ 6) و(اللوح الرابع: الأسطر 33 ـ 36) مستمرة، وما بين(اللوح الرابع: الأسطر 7 ـ 10و 37 ـ 39)، فإن الموضوع المفقود في (السطر 7 من اللوح الأول) هو إنليل (الذي ورد في السطر 6 من اللوح الأول)، ومن ثم فإن اسم المعبد الذي في النية إعادة بنائه في (السطر 10 من اللوح الأول) هو(إيكور/Ekur)، والذي سيكون متوافقًا مع(نفَر/ Nippur) و (سِبَار/ Sippar)، أو مع أي مدينة أخرى، لأن إنليل لديه معابد فيها بالاسم ذاته وفي كل مكان تقريبًا، (أنظر: RLA Π، ص 38 ـ 386)، وأنها من الوفرة بحيث أصبح اسم إيكور (Ekur) يعني معبدًا بصورة عامة[65].

إن تفسير (السطر 7 ـ 10 في اللوح الثاني) والذي اقتُرِح في Epopea يؤيده كل علماء الآشوريات. لكن هنالك تفسير محتمل آخر لا بد من ذكره، وهو أن (السطر 7 ـ 10 من اللوح الثاني) يمكن عدّه مماثلًا أكثر من كونه مقاربًا للسطر (37 ـ 39 من اللوح الرابع)، لذا فإن موضوع السطر السابع من (اللوح الأول) قد يكون مَردوخ، وأن اسم المعبد في السطر 10 من (اللوح الأول) هو إيساگيلا. في هذه الحالة ربما قصد مؤلف القصيدة إبراز تعاطف مَردوخ مع ألم إنليل.

(96) في الجزء الأول المفقود من (اللوح الثاني: 12 ـ 13) ربما عبّر إيزا في الرد على التوبيخ الصادر عن إيشوم تسويغًا لتصرّفه، وربما كان هذا الجزء مجردًا من العناصر الجديدة نظرًا لإجابات إيزا المشابهة لإيشوم (اللوح الأول: 109 وما بعد، اللوح الثاني ـ الكسرة ج: 14 وما بعد).

(97) يَعدّ)شرام W. Schramm) في (Or Ns، ص 271) القراءة الصحيحة الأخيرة لـ (زيم لابي آبينِي / zi im lab bi api ni) هي «وجه الأسد المرعب .»

(98) إن الأسطر 24 ـ 28 مطابقة للأسطر 96 ـ 100 في (اللوح الأول) حيث تجري معالجة كل عملية إعادة بناء مؤكدة أو متنازع عليها تقريبًا.

(99) يبدو أن إعادة بناء المعنى المقترحة تتطابق مع الأسطر اللاحقة، وتبدو ذات أهمّية شخصية لإيشوم أكثر من كونها جوابًا مباشرًا لإيزا. وهذه هي وجهة نظر گوسمان ولابات ذاتها. أما بالنسبة لگوسمان فالأمر مشكوك فيه لأن النهاية المفقودة للنص قد تكون مطابقةً لـ(السطر 101 في اللوح الأول).

(100) إن الذكر المنفصل لِرگال وإيرّا هنا، وفي السطر 39 من اللوح الخامس، كلاهما يشكل فهم (كابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ) الخاص بالتقليدين المختلفين لسكان بلاد النهرين، وهما: التقليد الذي يفرق بين الإلهين، وذاك الذي يميّز الإله الواحد الأكثر رسوخًا، وخصوصًا في البحوث الأكثر حداثةً (أنظر حديثًا: سيوكس73M. J. Seux OrAnt 11)، (أنّ مامي المعروفة بقرينة نرگال، هي أيضًا زوجة إيرّا، أنظر: هامش رقم 7) وأما معطيات (السطر 8 في اللوح الثاني ـ الكسرة ج) و(السطر 22 في اللوح الخامس)، فإن (إي ـ ميسلام، المعروف بكونه معبد نرگال، هو معبد إيرّا، أنظر: هامش رقم 32). إضافة إلى ذلك، يلقب نرگال هنا بقورادوquradu، أي «بطل» [66]، وفي الحقيقة أن كتابته هنا تكون مع علامة (أور ـ ساگ UR.SAG)، التي تعتبر اللقب المميز لإيرّا في القصيدة، وفي حالة واحده فقط يجري أستخدام الرمز نفسه لإيشوم، لقد حافظت في (Epopea، ص 219 ـ 220) على تعريف الإلهين، عادًا الِذكر المنفصل كضرورة أدبية. لكنني الآن أفضّل نظرية جلية لا تكاد تُدرك مباشرةً والتعريف بها حاضر أساسًا في القصيدة، ومن أجل منح إيرّا كل الحضور والتركيز الممكن، فيقدم كابتي ـ ايلاني ـ مَردوخ ذِكرًا منفصلًا لإلهين، كأن يقول إن إيرّا (الوارد ذكره في المقدمة) إنما هو إيرّا المختلف كليًا عن التقليدي، فهو متفوّق على ذاتِه، أو في الأقل انما يُعبّر بشكل جديد عن كل صفات نِرگال.

(101) الترجمة بموجب اقتراح ام ـ جي سيوكس،Or Ant 73 M. J. Seux اللوح الثاني (أومو Umu تعني «العاصفة»)، التي تبدو أفضل من ناحية القواعد والنص من عبارة «مثل يوم المعركة» حيث (أوموumu /تعني يوم)، كما بَيّنت المعنى سابقًا أنا والآخرون.

(102) حول كلمة(آساكو/asakku)، التي تعني الجِن، أنظر: CAD حرف أ/ج 1. Sub voice. إن الفعل المفقود في نهاية السطر قد يكون «جعله ينهض» أو فعل مشابه.

(103) الإشارة غير أكيدة. تذكر(إينوما ايليش/ Enuma eliš) في (اللوح الرابع: 120) أن الإله كينگو(Kingu) هُزم أولًا، ومن ثم قتله مَردوخ، وفي مراجع أخرى لآداب بلاد النهرين عن «الآلهه الميْتة» (أنظر: أوبنهايم OrNs 16 سطر 229 رقم 2)، ومقارنتها بالسطرين 32 ـ 33 من (اللوح الثاني) فإنها ستدفعنا للاعتقاد بكونها «الآلهة الخفية» الواردة في (السطر 32 من اللوح الأول) وهو (آنزو/ Anzu) نفسه المذكور في (السطر 33 من اللوح الأول)، الطير الاسطوري لدى السومريين[67] (يتكون من جسد نسر برأس أسد).

(104) موضوع قراءة الاسم (آنزو/Anzu)، لقد أعاد لامبيرت (W. G. Lambert) فتح قضية إن كانت قراءة الاسم (زِنگر ـ زو/zû) بدلًا من آنزو Anzu كما اقترح لاندسبرگر(B. Landsberge) منذ سنين مضت، والذي هو طير خرافي مُقدس ذو رأس أسد، ويرد في نصوص

الأساطير السومرية والأكدية، تسرُد الجهود الذي بذلها الإله (نينورتا/ Ninurta) لاسترجاع ألواح المصائر التي سرقها آنزو من إنليل. على الرغم من أن اللوح الثالث المُهشّم جزئيا يفتقد إلى نهاية وخاتمة الأسطورة، فإن كل شيء يشير إلى نينورتا، إثر مشاهدته اعماله تتوج بالنجاح. ويبدو أن هذا السطر في قصيدة إيرّا يدعم هذه الفرضية لترجمة أسطورة آنزو، للمزيد :

أنظر: گريسون (A. K. Grayson)في ملحقANET، ص 78/514،

و رينيه لابات في «الديانات» (ص 81 فما بعد .R. Labat)

(105) حرفيًا، «أنت تفتح عيونهم». نفس التعبير نَجِدُه في (اللوح الخامس: 56) لكنه هنا يُستخدم بِتَهكُم. لأنه وعلى أثره مباشرةً، يتُّهِم إيرّا إيشوم بالجهل. ويستمر التَّهكُم في (اللوح الثاني: 54 ـ 56).

(106) إيشوم يُوَبّخ إيرّا لأنه أراد التصرف من دون مراعاة أي شيء (اللوح الثاني: 36 ـ 37) ويحزف إيرّا الاتهام ويعلن أن حديث إيشوم من دون تفكير (اللوح الأول: 42)، بالنسبة لإيرّا، فإن محاولة إيشوم تقييده هي ضد إرادة الأيگيگي والآنوناكي (اللوح الأول: 40)، الذي يجب مقارنته مع (اللوح الأول: 81 ـ 82 و177)، حيث يجري ضد إرادة مَردوخ نفسه (اللوح الثاني: 43 و56). يسجل (اللوح الثاني: 44 ـ 52) بدقة أكثر ما ورد في نهاية اللوح الأول (وخصوصًا الأسطر 140 ـ 146 من العمود الثاني) كما في بداية اللوح الثاني، اقترح ضرورة ذكر التوضيحات الآتية:

إن ما فعله إيرّا، وما زال يخطط لفعله ليس إلاّ تكرارًا لأفعال مَردوخ في التسبب بالطوفان. ومثلما سوّغ مَردوخ تَصَرّفه في حِينه، جراء خطايا البشر، فإن إيرّا الآن في نِيّته أنْ يجعل من نفسه بديلاً عن مَردوخ في إيقاع العقوبة بالبشر.

(107) تبقى من جواب إيشوم على كلام إيرّا الأخير القليل (اللوح الثاني: 58 ـ 72)، وبشكل غير واضح، بحيث يصعب فهمه. ويبدو أن إيشوم يضع نفسه في محل إيرّا ليتمكن من إبراز المبالغات في خطط إيرّا وأفعاله (أنظر اللوح الثاني: 64 و67).

(108) السماء هنا جرى تشبيهها بثور يَقتاده إيرّا بواسطة حبل «اي يسحبه من منخريه» [68].

(109) إي ـ شارا أو إيشرّا: معبد إنليل في (نفر/ Nippur) ، و(إي إينگورّا/ E- engurra) معبد (إيا/Ea) في (أريدو/ Eridu)، طالما أنَّ السطر التالي يشير إلى بابل، لذا فإن هذه

تبدو أفضل من ترجمة رينيه لابات (الديانات، ص 128، 5 ـ 4 NN).

(110) أنظر: الهوامش 32 ـ 33.

(111) على الرغم من الصعوبة التي أثارتها الأسطر (اللوح الثاني: 2 ـ 12 ـ 16)، والتي تبحث علاقة إيرّا مع الآلهة الآخرين، فإني أرجّح الاعتقاد بإن السطرين المتماثلين الواردين في (اللوح الرابع: 113) و(اللوح الأول: 120) يعبّران عن الاحتقار للبشر، لذا فإن الأجزاء السليمة من القصيدة لا يرد فيها أي احتقار من الآلهة لإيرّا.

(112) السطر المتصل باللوح الرابع.

(113) اتهام إيشوم في الأسطر اللاحقة، وهو يوّصف الشر الذي ارتكبه إيرّا في بابل مدينة الإله مَردوخ.

(114) المصطلح سومري في الأصل، وترجمته الحرفية هي «اتحاد كل الأقطار» (ريكيس ما تاتي/mātāti rikis)، وهو يشير إلى بابل المدينة المُقدّسة «لملك الآلهة» مَردوخ، وأصبحت تُعدّ «عقدة» الكون أو مركز العالم[69].

(115) يُعتمد على ما ورد لاحقًا عن الشّر الذي ألحقه إيرّا ببابل (من الواضح أنه تسويغ ديني لحقائق تاريخية)، إيشوم يُوّبخ إيرّا لتصرفه مثل (البشر) فإن تعبير «عديم الإحساس» يرد في (اللوح الثاني ـ الكسرة ب: 27)، أن «إيرّا يَتحدّث مثل البشر».

(116) كلمة)خابينيش/ Ḫabinniš) هي(خاباكس ليگومينون / legomenon Ḫapax) ولا تحتاج إلى تعليق.

(117) أعدُّ هذه الشارحة بين القوسين نقيضةً لـ«بوابة بابل»، التي تُعدّ مجازيًا «القناة» التي كان يمر منها كل الخير إلى المدينة.

(118) أسم السور الداخلي لمدينة بابل هو (إمگور انليل/ Imgur Enlil) أما السور الخارجي فاسمه (نيميت انليل / Nemet enlil)، ويوّصفهما الشاعر بتعبير بلاغي رقيق (إنسانًا حيًا مخترقًا بسهم).

(119) (مُخرا/ Muḫra) ينتمي لحاشية إنليل: ويُدعى ابن آنوم، ويُعدّ حارسًا في العالم السفلي. والشعور السائد في القصيدة أن مُخرا كان يسبح في دماء القتلى. أما ملحوظة «حارس

فهي غير واضحة، أهي إشارة تكريس ذات طبيعة دينية متطرفة أم هي إشارة إلى نصب نذري في إحدى بوابات بابل؟

(120) أنظر: هامش رقم 92.

(121) كلمة عنبر ـ الميسو ترد أيضًا في (اللوح الأول: 167)، أنظر: كذلك هامش رقم 52[70].

(122) لوح (أو ألواح) القدر، بحسب أساطير السومريين القديمة كانت ضمن ملكية إنليل وفي عهدته. إن أسطورة(آنزو / Anzu) في (هامش رقم 104) تشير مباشرةً إلى هذا التقليد في الأساطير البابلية الأحدث، حيث يتبوأ مَردوخ محل إنليل.

(123) بَعد التعريف الذي يَرِد في (اللوح الرابع: 114 و130) و(اللوح الخامس: 48)، فإنّ هذه الصياغة لا يمكن أن تكون سوى مُقدمِة للأسطر التي تليها (على النقيض مما ورد في ص 229 من Epopea)، وإلا فإنه سيكون مِن الصعوبة التَّعرف على مَن تُنسب إليه اللعنات المذكورة في (اللوح الثاني: 46 ـ 49)، وحتى لو كانت اللعنة الصريحة صادرة عن مَردوخ فقد تبدو مناقضة لطبيعتِه المعروفة في بقية القصيدة، في الأقل فإن السطر 37 في (اللوح الأول) قد ينسب اللعنة إليه بصفتها «قسمًا عظيمًا لا سبيل لتغييره».

(124) المعنى المُختمل لـ(السطرين 47 ـ 48 في اللوح الثاني) هو التالي: عسى أن يخيب أمل مَنْ يحاول أن يغادر حوض السفن لفقدان الماء أو لقلّته (بمعنى انه يصبح ضحلًا بحيث يستطيع السير على قدميه). إن فكرة قلّة الماء، مع مراعاة حاجة المدينة وسكانها، ترد أيضًا في (السطر 48 من اللوح الأول)، حيث يقال إنه حتى عند حفر حوض غائر العمق (أشلو/Ašlu وتعني «الحبل» وهو ما يقارب 60 مترًا!) جاء جافًا بحيث أنه لم يحتوِ على المياه الكافية لإرواء عطش أو لإنقاذ حياة« رجل واحد»[71].

(125) هذا السطر يحتوي على الفكرة نفسها الموجودة في السطرين السابقين، حيث توجد البحار الشاسعة، عسى أنْ ينخفض منسوب المياه فيها بحيث يستطيع المرء أنْ يُسيّر فيها القارب «بواسطة دفعه العمود» الذي يَرتكز على القاع مدة «ساعة مزدوجة»، أنظر: هامش رقم 46.

(126) هذا السطر ذو أهمية كبيرة لثلاثة أسباب، هي:

1 ـ إنه يعكس التقليد الجاري (كما في اتراخاسيس وجلجامش)، الذي بموجبه يكون المسبب الأساسي «للطوفان» هو إنليل. وهذا يقدم شيئًا من الصعوبة في تأصيل للسطر 132 من اللوح الأول، حيث يُنسَب الطوفان إلى مَردوخ (أنظر: هامش رقم 36).

2 ـ إنه يَسرُد الأخبار التي لا يؤكدها أي مصدر آخر بشكل مباشر، والتي مفادها أنّ سِبّار قد استثنيت من الطوفان، كما أشرت سابقًا في Epopea صفحة 231. وهذا التقليد يعود إلى الأجواء الكهنوتية في سِبّار[72].

3 ـ يجري هنا تأكيد العلاقة الوثيقة بين سِبّار وانليل (على الرغم من أن السطر 51 من اللوح الأول فيه استرجاع للحقيقة المعروفة أن سِبّار هي المركز الرئيس لعبادة شمشŠamaš، إضافة إلى مدينة لارسا). هذا ربما يقضي على الإشكالية التي أثيرت في (اللوح الثالث ـ الكسرة ج)، أنظر هامش رقم 93.

(127) اوروك (الوركاء) كانت معروفة بكَونها المدينة المقدّسة لآنوم وعشتار (آنو وإينانا بالسومرية). وكانت إحدى أقدَم المُدن السومرية وأكثرها شُهرةً، وتقع تقريبًا على الحافة (الجنوبية ـ الشرقية) لبلاد النهرين. وتظهر أصناف النساء الثلاثة المُكرّسات لعبادة عشتار في جلجامش (اللوح السادس: 165 ـ 166).

(128) بعد موافقتنا على الاقتراح المفيد والموثوق للأستاذ دياكونوف (M.Diakonoff)، أتقدّم له بالشُكر من أعماق قلبي، وأقترح هنا تفسيرًا للجزء الثاني من (اللوح الرابع: 53)، إذ أراه الأكثرمقبولية، ويختلف عن الذي جرى عرضه في(Epopea)، وعن الترجمات الأخرى (گوسمان Gossmann، رينيه لابات R. Labat وغيرهم). النص الأكدي يجب قراءته:

شا ـ عش ـ تار ـ إيم ـ نو ـ قا ـ توش (إن)

Ša ـ Iš ـ tar ـ im ـ nu ـ u ـ qa ـ tuš ـ (in)š/وترجمته:

«اللواتي وضعتهن عشتار تحت أيديهن (سيطرتهن) شخصيًا».

لا نملك هنا أية ملحوظة تاريخية على أوضاع مجموعة الإناث المكرسات لعشتار أثناء تدمير اوروك، وإنما لدينا حكم قضائي موازٍ لذلك، وهو مذكور في النصف الأول

من السطر 53، الخاص بالوضع الاجتماعي لهؤلاء النسوة أنفسهن. وعن حقيقة كون الكاهنات وبغايا المعبد لا تشملهن سيطرة كهنة بابل، أي أنهن فعليًا تحت سلطتهن الخاصة، والذي كان أمرًا معروفًا من طرف مؤرخي القانون، وممكن استنتاجه من مجموعة القوانين البابلية والآشورية المتعددة. وكان وضع الإناث المكرسات، في هذه الحالة، مختلف كليًا عن وضع النساء الأخريات اللواتي هن تحت السيطرة الأبوية لآبائهن أو أزواجهن، وفي حال غياب أحدهما يصبحن تحت سيطرة أشقائهن أو أبنائهن (كما هو مذكور في سبيل المثال في القانون الآشوري). إن الاستخدام العملي لهذه القاعدة ممكن إثباته، في سبيل المثال، من بعض وثائق مجموعة المتحف البريطاني (UETV)، الذي يقدم استثناءً واضحًا للقاعدة الواردة في كل الوثائق الأخرى، حيث تبدو فيها النساء كطرف في عقد، أو في قضية قضائية نجدها دائمًا رفقة رجل، كأن يكون الوالد أو الزوج أو الأخ أو الابن.

إحدى هذه الاستثناءات في النص المرقم 93 الذي يذكر: أن المرأة (بابا _ ري _ شات/Baba - rē šat)، التي تقدم ابنها الرضيع (gab _ nita _ dumu) ليجري تبنيه من طرف (إمِلكوم/Imlikum، وزوجته نوتوبتوم/ Nutuptum) من دون مرافقة أي رجل يقرب إليها، طالما كانت تجهل اسم الطفل. إضافة إلى أنها لا تدعى بأنها أمه (آ ما ني/ a ma ni)، كما هي العادة في قانون التبني، وإنما تُسمى فقط (مي دومو بي/ mi dumu bi). هذه قضية واضحة لامرأة ليست تحت السيطرة الأبوية.[73]، في النص 93 من (اللوح الأول: 29) نجد إمرأة شاهدةً هي:

(نا _ را _ ام _ توم [74] _ دو مومي _ قوبلاتوم [75]/

Na _ ra _ am _ tum _ Dumumi _ Gublatum)

التي نعلم عنها بشكل غير مباشر من (السطر 24 في اللوح الأول) أنه كان لديها أخ يدعى (لودلول سين/ Ludul - Sin) . في الحقيقة أن نارامتوم لا يلتصق بها اسم أب أو أسرة، وإنما اسم أم أو وصيفة، قوبلاتوم هو اسم مميز لعبدة، وربما كانت عبدةً قد جرى تحريرها بعد أن ولدت أطفالًا لسيدها، ما يجعل فهم الأمر بعيد عن الاحتمال أنها هي بذاتها كانت (قاديشتوم[76] / qadistum)أو (حاريمتوم/

.(harimtum

القضايا الخاصة «بالإهداء» في النص المرقم 273 نسخة 16 حيث لا يجري تعريفها حتى باسم أمها. ويبدو أن هذا هو السبب الذي يجعل نارامتوم تتقدم بالشهادة وحدها. الاسم نارامتوم يظهر ثانيةً كشاهدة في السطر رقم 244، هو نص يثير الاهتمام، حيث إنه يتعامل مع رجل (وليس امرأة)، لكنه رجل تحت السيطرة الأبوية لرجل آخر. هذا الرجل هو) (إيلوشوناصر/ ilušunasir)[77].

الذي يمكن متابعة تاريخ حياته عبر العديد من الوثائق المؤرخة وغير المؤرخة جزئيًا. في فترة محدودة من حياته، أصبح ايلوشوناصر نوعًا من العبد»الضامن» ربما لسيده المدين الذي يدعى (إمليكوم /Imlikum)[78]، ولشريكه في العمل: المدعو(اتايا / Attaia).

حسب ما ورد في النص فإن إميلكوم وأتايا، منحا إيلوشوناصر حريته مدة سنة واحدة بسبب زوجته(عشتار ريميت / Ištar - reme et)، ووالدته(أمادوگات/ AT _ DUG _ !AMA) [79].

يرد في (اللوح الثاني: 7 _ 8) النص) (شو بار موبيب ساما/ Šu bar ra mu bi ib sa ma) الذي يعني أن الرجل لم يكن عبدًا حقيقيًا، وإنما شخص غير حر[80].

بعد هذا النص نجد نصًا مضافًا هو: (أنا بيلوتي شو إتيروب/-ana - be - lu-ti šui - te- ru ub) (اللوح الثاني: 9 _ 10) في النص) (بيلوتيشو/ belutišu)، التي تعني «ولاية الأب له»، أي لهذه السنة الواحدة، فإن إيلو شوناصر سوف لا يبقى في(البيلوتو/ belutu)[81]، أو تحت السيطرة الأبوية لسيديه امليكوم، وآتايا، لكنه سيدخل في البيلوتو الخاصة به. إن مصطلح(قاتوشين/ qatuššin)، في (اللوح الرابع: 53) يتفق مع(أنا بيلويتشو / ana belutišu) المذكور في 244 من الجزء الخامس من (نصوص المتحف البريطاني UET. وختامًا أنا أتفق مع الأستاذ دياكونوف، إذ يذهب بالقول إلى أن عشتار(أبعدت أزواجهن أي أزواج النساء والبغايا)، وأطلقت سراحهم فهو يبين أن الحريم البابليات (Harimtu) مثل

هيتايرا(hetaira) الإغريقية كُنّ تحت سيطرتها الخاصة، ولم تكن عليهن سيطرة أبوية[82].

(129) في الحقيقة أن السوتيين هم الأعداء الوحيدين الذين جرى تحديدهم في ثلاثة مواقع، هنا (وفي اللوح الرابع: 69)، و(اللوح الخامس: 27)، مما يفضي إلى الاعتقاد بأن غزوهم لأراضي أكد هو الذي أوحىٰ بقصيدة إيرّا. لمزيد من النقاش المفصل، أنظر: (Epopea ص 33 ـ 34). كان السوتيون بدوًا رحّلًا يقطنون الشمال، وقد هدّدوا بلاد النهرين وقاموا بغزوها في مراحل مختلفة من تاريخها. لهذا السبب من المستحيل تحديد تاريخ اعتداءات السوتيين بالدقة التي تفضي الى الأستنتاج عن ما أوحى إلى كابتي ـ ايلاني ـ مَردوخ بالقصيدة التي بين أيدينا، في ما يخص هذا الأمر بالإمكان الرجوع إلى السطر 153.

(130) الإي ـ أنّا هو المعبد العظيم لآنوم وعشتار في اوروك[83].

(131) ترجمة الكلمتين الأكديتين (كور ـ گارّو) و(ايسينو) أنظر: CAD حرفA/ج2، ص 341، وحرفK ص 557 ـ 558، وأيضًا هامش رقم 132.

(132) الجزء الثاني من السطر واضح: فهو يعبّر عن الوظيفة الدينية لاثنين من مسؤولي عبادة عشتار المذكورين في السطر السابق، فالأول يبقى غامضًا نوعًا ما، إذا رضينا بتأكيد رينجر.

(J. Ranger ZA 59، ص 192 ـ 193)، الذي لا يضع أي دليل تحت تصرفنا، حيث يقول تدفعنا إلى تصنيفهم «أما كمخصيين أو بغايا معبد»، وهذا يجعلنا نتساءل إن كنا نمتلك الحق في تخمين فكرة أن كابتي ـ ايلاني ـ مَردوخ قصد بذلك البغاء المقّدس المذكور في (اللوح الأول: 52)، أما إننا ملزمون باستخدام التعبير كما هو مذكور في نهاية (السطر 58 من اللوح الأول)، أو اعتباره مجرد إشارة إلى الدور الذي يلعبه هؤلاء الأفراد في الطقوس المقدّسة الخاصة بموضوع التبدل في الجنس أثناء العمل المقدّس، أنظر: (W.H.Romer, ZA 315 P.63)

(133) ترجمة الجزء الثاني من السطر تبدو أنها الوحيدة المعقولة للعبارة الأكدية بصيغة الأمر «أكالو آساكّا»، وتعني حرفيًا «كُل المادة المحرمة». في هذا النص الذي يبدو أنه لا يحتوي أية فكرة لإدانة الأشخاص ذوي العلاقة، أو بالأحرى جرى التأكيد عليها «لأجل بث السرور في قلب عشتار»، لأننا في النصوص الأخرى، نرى أنه قد جرت الإشارة إلى الأشخاص غير المخوّلين، (آكالو

«أكلي المحرمات»حرفيا.

(134) سلوك حاكم الوركاء مشابه لسلوك حاكم بابل (اللوح الرابع: 23 فما بعد)، إلا أنه يمتاز بالتكبر والعدوانية على أتباع عشتار (اللوح الثاني: 59 _ 60)، ما يبرر السبب في إثارة روح الانتقام في نفس الآلهة ضد المدينة (اللوح الثاني: 61 _ 62)، وأنا أؤيد گوسمان(Gossmann) (إيزا: ص 53) بأن الشاعر تأثر هنا بملحمة جلجامش (اللوحين الأول والثاني: 1 _ 30) واللوح السادس.

(135) كما أظهر لامبرت (W. G. Lambert)في396 ،AFO 18، أن ذكر معبد إي _ أو _ گال[84] يكفي لتعريف مدينة دور _ كوريگالزو[85].

في كافة الاحتمالات، أن اسم المكان داكشا أو پارشا (قراءة الإشارة الأولى مختلف عليها) هو اسم آخر للمدينة نفسها. وأما إلهها فقد كان إنليل، الذي هو، بعكس الإشارات المذكورة للمدن الأخرى، لم يرد بالاسم هنا. تقع دور _ كوريگالزو على نهر دجله، شمال شرق مدينة بغداد، وترتبط بشكل ما بمدينة عقرقوف. وتقع في أقصى شمال المدن التي جرى تدميرها[86].

(136) من غير المؤكد إن كان هذا السطر يشير إلى دمار دور _ كوريگالزو (اللوح الأول: 61) أم أنه جزء من رثاء الإله(إشتاران/Ištaran) لدمار دير[87]Der (اللوح الثاني: 65 فما بعد).

(137) كان إشتاران، كما هو واضح من السطر التالي، ومن اللوح الأول ص 69، الإله الأكبر لمدينة دير[88]Dēr، ويجب ألا نخطئ في تحديد مكانها بمدينة الدير الحالية، التي هي تبعد بضع كيلو مترات جنوب _ غرب مدينة بغداد. ومدينة دير لم تكن تبعد كثيرًا عن حدود عيلام. وكانت من بين المدن الأكثر دمارًا في وسط بلاد النهرين. إن الفعل (أجاب/qibita _ ipula) له طبيعة أدبية لأنه غير مسبوق بسؤال، ولذا فهو معادل للفعل «تكلم». أرجّح هذا التحليل معتمدًا على تشابه محدد في المضمون الموجود بين (اللوح الثاني: 87 فما بعد، و104 فما بعد)، وقبل كل شيء في (السطر 87 في اللوح الأول) حيث يُذكر فيه الفعل المرتبط بالشخص الثاني. إن خطبة إشتاران تنتهي في (اللوح الأول: 86).

(138) حول «الصوت» (خوبورو) أنظر: هامش رقم 12.

(139) حول السوتيين أنظر: هامش رقم 129.

(140) حول أدد وشمش أنظر: الهوامش رقم 28 و29.

(141) الروبيصو أو الرابيصو/ Rubisu هو العفريت التي يتململ متربصًا، ويقطن الزوايا والأماكن الأخرى مُستعدًا للهجوم.

(142) من الواضح أن السطرين 90 ـ 91 يشكلأن سطرًا واحدًا. وكما هو مذكور في Epopea، ولقد حافظت على التميز(كما هو الأسلوب المغلوط المتبع) من أجل تسهيل تمييز الأشكال لذكر الاستشهادات المختلفة.

(143) يبدو أن كلمات هذا السطر و(السطرين 93 ـ 94 في اللوح الثاني) تعود إلى المتحدث في (اللوح الأول:88). وإن كانت تكملة نهاية السطر صحيحة، وخصوصًا إن كان لا يزال جزءًا من وصف مدينة دير (لكن انظر: هامش رقم 137)، فإننا نتعامل هنا مع دمار أسوار تلك المدينة.

(144) بخصوص الاصطلاح («قارع الطبل»/ماخيصو)، انظر: هامش رقم 25.

(145) كاهن الإينو(الكلمة مشتقة من الكلمة السومرية إين[89]، وهي الكلمة الشائعة المستخدمة لتعريف الكاهن. وهي مذكورة هنا بالمعنى نفسه في اللوح الخامس، قرابين التاكليمو تعني قرابين ـ الطعام، وهي مذكورة من دون إشارة الى(الإينو/enu) في (اللوح الثاني ـ الكسرة ب: 12) مع الإشارة الى الإله آنوم. انظر أيضا: (اللوح الخامس: 15).

(146) اصطلاح گِر ـ ساق ـ قو (المأخوذ من الكلمة السومرية گِر ـ سي ـ گا)، يشير بموجب (CAD/حرف G، ص 94) الى «الطبقة الاجتماعية من سكنة البلاط، أو المعبد أو الاقطاعيات الواسعة، والمرتبطين بشخص الملك كتابعين له. وقد جرى استخدام المعنى الأخير في نصنا «Mulik rěš šarri» مع إضافة الكلمة «حاشية الملك».

(147) اصطلاح گيگنو، الذي يستخدم كبديل «للبناء المقدس» او(بمنزلة الخلوة) الذي يقام على شرفات (عالية)، وهي أيضًا إشارة شاعرية إلى برج المعبد أي الزقورة (CAD/G، ص 67)، التي تبدو هنا كأنها تشير بشكل خاص إلى الصومعة التي جرى تشييدها في أعلى هذا البناء.

(148) شولبا إيا / (Šulpa'ea) هي أقدم شخصية إلهية سومرية (ويعني الاسم حرفيًا: الشاب الذي يبدو متألقًا). وقد كان في العصر البابلي القديم يُستشهد به كإله ذي طبيعة فلكية، وينسب إلى الكوكب (زحل/جوبيتر).

(149) يعرّف مَردوخ بكونه «ملك الآلهة»، انظر: **هامش رقم 32**. ينجح إيشوم، الذي ألقى خطبته بكفاءة إلى الحد الذي يتهم فيه إيرّا بمحاولة التفوق على مَردوخ في إقناع إيرّا بأنه قد ارتكب خطأ، وأنه يجب أن يتوقف عن عدوانه المدمّر، وسيعترف إيرّا بدوره بأسلوب إيجابي متناهٍ، ويتحول من آلة عقاب إلى واسطة لمنح البركة.

(150) البحر هنا لا بد أنه يشير إلى سكان القطر البحري، ومنطقة الأهوار في جنوب بلاد النهرين. وحول أعداء بابل، أنظر: الشرح التفصيلي في Epopea، ص 39 ـ 40، أما بالنسبة للسوتيين فانظر: الهوامش رقم 129 و153.

(151) «الأكديون» هم الطرف المقابل هنا للآشوريين (اللوح الأول: 131)، ولا بد أنه اصطلاح يعني الشعب البابلي بصورة عامة. والشيء نفسه ينطبق على ما يرد في (اللوح الخامس: 27 ـ 28)، حيث اعتاد السومريون (سكان جنوب بلاد النهرين) على إطلاق اسم (الأكديين) على المتحدثين باللغة السامية إلى الشمال من بلاد سومر.

(152) إن تصريحات إيرّا الخاصة برغبة إيشوم هي مسوّغة أحيانًا في سد إحدى فجوات القصيدة وثغراتها، ويمكن تقبلها حتى لو أنها تفتقد إلى مثل هذا التوضيح، بصفتها تعبّر عن الدور الذي يقوم به إيرّا، وينعكس في تفكير إيشوم ورغبته.

(153) يحتل الجبل «خيخه»، كما هو مذكور في الأسطر التالية، كل المنطقة المحيطة به شمال شرق بلاد النهرين. كما أوضحت في (Epopea، ص 33 ـ 34، وص 242 ـ 243)، فإن هذه المنطقة معروفة بكونها أرض السوتيين الذين يقطنون شمال بلاد النهرين، وهم في البناء الروائي للقصيدة من الأعداء الفعليين والحقيقيين لبلاد أكد (أنظر أيضًا: هامش رقم 129)، لذا فإن النص الذي يسرد دمار خيخه في (اللوح الثاني: 140 فما بعد) إنما يقص علينا تدمير السوتيين لها[90].

(154) من الصعب البت إن كان «البطل» (قورادو) هو إيرّا أو إيشوم. إنها فعلًا الحالة الوحيدة التي يرد فيها اللقب من دون الإشارة المحددة إلى اسم الإله الصريح، وهو أمر متوقع في(السطر 17 في اللوح الخامس)، أكثر من كونه صحيحًا، لأن الإشارة إلى إيرّا تبدو واضحةً من خلال المضمون. بالنسبة للإشارة إلى إيرّا، فإن الحقيقة الواردة هي أنه يُذكر 28 مرة من بين 31 يرد فيها ذكره، ويكون اللقب (قورادو) «أي البطل» هو نعت لإيرّا بالذات، ومع ذلك فإن المحتوى في (اللوح الثاني: 146 ـ 150)، (هامش رقم 156) يسبغ اللقب ذاته مرة واحدة على إيشوم في (اللوح الخامس: 39)، إضافةً إلى ذلك النص في (السطر 138 ـ 140 من اللوح الثاني)، الذي يبدو أن الحرب ضد سكان «خيخه» قد قام بها إيشوم بمساعدة السبيعتي. والقضية ذات أهمية

بالغة في محاولة فهم (الأسطر 141 ـ 150 في اللوح الثاني) ومن ثم فهم الدور الذي قام به إيشوم في القصيدة مثلما أشير إليه في المقدمة. عكس ما هو موجود في (Epopea، ص 243 ـ 244) فإني أميل إلى أن أغزو إلى إيشوم «تدمير الأعداء الحقيقيين لأكد»، والواردة في (الأسطر 141 ـ 150 من اللوح الثاني)، مع ملاحظة الحقيقة الموجودة وهي أن إعادة تركيب كلمة «أكد» في (اللوح الخامس: 24 فما بعد) هي مهمة قام إيزا بتكليف إيشوم لتنفيذها. ولا يبدو أن هذا الرأي يواجه نقدًا كثيرًا.

(155) سأترجم هذا السطر بتحفظ لتعقيداته، أنظر: (Epopea، ص 244 ـ 245، وص 221).

(156) الأسطر 146 ـ 149 مناظرة للأسطر 25 ـ 28 من (اللوح الثاني ـ الكسرة ج)، و(السطر 150 من اللوح الأول)، باستثناء صيغة الفعل بالنسبة لـ(السطر 74 في اللوح الأول)، وفي كلا النظيرين فإن الفاعل هو إيزا، بينما أميل هنا إلى عدّ إيشوم هو الفاعل (انظر هامش رقم 154).

(157) ملحق باللوح الخامس.

(158) إن استرضاء إيزا جرى إحرازه بفضل كلمات إيشوم أنظر: (اللوح الرابع: 29)، وفي حالة تضاده من تفسيرنا في (اللوح الرابع: 141 ـ 150)، أنظر: هامش رقم 154 بفضل الأفعال التي جرى وصفها في ذلك المقطع، والتي هي الموضوع الأساس للوح الخامس من القصيدة، الذي يُعدّ الإعلان عن شجاعة إيزا وأفضاله هو جزءه الإيجابي. والملاحظة أن كون إيزا قد «تَبَوَّأ عرشه»، أو «احتل صومعته» (كما هومذكور في اللوح الأول: 5) هي عبارة ليست واضحةً تمامًا عند مقارنتها بـ(اللوح الأول: 22)، وربما أن كِلا السطرين يشيران الى الأمر ذاته، لكن التفصيلات يرد ذكرها في (اللوح الأول: 22). كما يجب أن أنوّه هنا، إلى أن اللوح الخامس من القصيدة قد جرت ترجمته وإعداده إلى اللغة الإنكليزية من جانب ويلفريد لامبرت (مجلةIRAQ العدد/24 ـ 1962، ص 120 ـ 125).

(159) في (اللوح الرابع: 12) يقصد «بالمزوّد» الحاكم طالما أنه يهتم شخصيًا بمراكز العبادة. حول الكاهن (إينو/enu)، و«تقديم قرابين الطعام» الواردة في (اللوح الأول: السطر 15/أ) انظر: الهوامش 145، 160.

(160) بخصوص إي ـ ميسلام أنظر: هامش رقم 32، المعلومات المقدمة هنا لارتباطها بـ(اللوح الخامس: 1)، أنظر: (اللوح الأول: 15). تخص لحظة ذات أهمية خاصة لحيوية القصيدة وجلال تلك اللحظة كما هو في (اللوح الثاني ـ الكسرة ج: 8).

(162) من أجل العلاقة القائمة بين أكد (البابليين) **والسوتيين**، أنظر: هامش رقم 129.

(163) «ضواحي الجبل» (كلمة شادوŠadu تعني حرفيًا «الجبال»)، التي ترد أيضًا في (اللوح الأول: 33)، وتشير إلى مناطق الرعي مع منتجاتها (وبعضهم يترجمها «مراعي»). وهي تذكّرنا بالفكرة التي جرى التعبير عنها في (اللوح الرابع: 147).

(164) (شو ـ أنّا/Šuanna) هي مدينة بابل، أنظر: هامش رقم 32[91].

(165) لإعادة تنظيم السطر، الفعل (Šullumu)، قد يعني أيضًا «سوف تعيد الآلهة.... بأمان إلى»، أنظر: AHW، ص 1014، مع التلميح الممكن إلى نقل التماثيل المقدسة[92]. لكن الترجمة المتوفرة هنا تبدو ملائمةً على أساس أن ما قيل في (اللوح الأول: 32)، هو عن الآلهة (شاكان/Šakkan) و(نيسابا/Nisaba).

(166))شاكان/Šakkan) هو الإله الحامي للحيوانات، (أنظر: هامش رقم 13)، و(نيسابا/ Nisaba) هي إلهة الحبوب.

(167) بالنسبة لِنرگال ومكانته في القصيدة، وخصوصًا بالنسبة لمسألة علاقته بإيرّا، أنظر: هامش رقم 100.

(168) كابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ يقصد «أن مَردوخ هو أكثر الآلهة تبجيلًا».

(169) ليس هنالك ضرورة لملاحظة الاهتمام الكبير بالمعلومات الموجودة في (اللوح الثاني: 42 ـ 44) حول تأليف قصيدة إيرّا، التي تظهر فيها فكرة «الوحي» الوارد في التقاليد اليهودية ـ المسيحية نفسها. إن مثل هذه الفكرة غير معروفة في أدب بلاد النهرين، ولا نجدها في أي مكان آخر، لذا فإنها تمثل، حسب معلوماتنا، إسهامًا آخر مُضاف من كابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ، وقضيةً مُهمة تتعلق بموضوع التأثيرات الثقافية. كما أن فرانكينا (R.Frankena) يذكر في محاضرة تكريمية في ليدن 1965 معرفة النبي حزقيال بقصيدة إيرّا، وهو الذي عاش في العصر البابلي الحديث.

(170) «الحكماء» الذين يستشهد بهم هم أعضاء في المدارس المقدّسة، التي كان كابتي ـ ايلاني ـ مَردوخ، حسب اعتقادي، أحد أعضائها. والكلمة التي تشير إليهم هي(اومّانو/ Ummanu) ، والشيء نفسه ورد بالنسبة للحكماء الأسطوريين في (اللوح الأول: 147) «سوف أمنحهم الحكمة»، والتي تكون حرفيًا «سوف أفتح آذانهم»، وهو التعبير نفسه الذي يرد في

(اللوح الثالث ـ الكسرة ج: 42).

(171) هذا الوعد بمنح البركة مثير جدًا للاهتمام في (اللوح الثاني: 57 ـ 58). وكما ورد في المقدمة، فإن قصيدة إيرّا حظيت بشهرة واسعة في بلاد النهرين، وبلغت شهرتها سلطان تبة (Sultantepe) في تركيا، والتي تعبر عن التقدير البالغ لهذا العمل الشعري. والشيء الجدير بالملاحظة، والمثير للاهتمام، هو ما ورد في (اللوح الأول: 57)، إذ إن الكثير من نماذج القصيدة، التي تحتوي على مقاطع طويلة أو قصيرة من النص، كانت تستخدم كتعاويذ[93] ذات عروة وثقب ليسهل تعليقها على جدران المنازل أو على أي مكان آخر.

(172) نجد هنا، وفي (اللوح الأول: 49) أن قصيدة إيرّا يُطلق عليها اسم «أغنية» (زامارو[94]/Zamaru) والمصطلح له دلالة أكثر من مجرد تعبير شعري، فهو يدل على طبيعة القصيدة ذاتها وبنيتها. وقد بحثت هذا الموضوع في المقدمة عند مناقشة الجنس الأدبي لقصيدة إيرّا.

(7) تحليل القصيدة

لويجي گائي

القسم الأول: التصنيفات الدارجة لقصيدة إيرّا «كملحمة» و«كأسطورة»

أولًا: صنف «الملحمة»

أ ـ مفهوم البطل البشري (أو شبه الإلهي) في الأدب الملحمي.

على الرغم من أننا على اتفاق تام مع تقييم لامبرت، الذي جرى الاستشهاد به بخصوص القيمة الأدبية لإيرّا، لكننا لا نستطيع قول الشيء ذاته عن استخدامه لاصطلاح «ملحمة»، مع أن العلماء المختصين بالآشوريات يستخدمون هذا الاصطلاح، عادةً، بديلًا عن «الأسطورة».

لقد تبنينا بأنفسنا، في النسخة النقدية، كلمة «ملحمة» لكونها تسميةً مؤقتةً، إلا أننا أوضحنا آنذاك، وبيّنا الحاجة إلى تحديد معنىً أكثر عمقًا. ولم يكن الأمر مجرد فضول بلاغي، وإنما ضرورة حقيقية للفهم في ميدان النقد الأدبي العالمي. إضافة إلى ذلك، ثبتنا أننا في انتظار نشر سلسلة المؤتمرات التي نظمت من طرف الأكاديمية الوطنية المكرّسة لأهم الأعمال الأدبية في العالم، ومن ضمنها السومرية والأكدية، والتي ألقت الضوء على القصيدة. أمّا نقطة الالتقاء في هذا الكتاب فهي أن المفهوم الأساسي (وربما هو أكثر أهمية لأنه مُلِحّ بشكل مباشر) للأسلوب الأدبي للملحمة، يشير إلى أنّ بطل رواية الأحداث في الملحمة هو بطل بشري (أو في الأغلب نصف إله) كما هي الحالة لدى جلجامش، ويقول بهذا بالضبط إثنان من الباحثين. عندما يحدّدان الملحمة «كقصيدة روائية» حيث تؤدي الشخوص البطولية الفانية دورًا مهيمنًا. على الرغم من أن كائنات أخرى من الآلهة والمخلوقات الخرافية تشارك في الأحداث بشكل أو بآخر: صموئيل نوح كريمر(9) وسبيتينو موسكاتي(10) وفي المجلد نفسه يشترك بالرأي نفسه، نوگيرول (J. Nougayrol)، المختص بالأدب الملحمي البابلي، ويكتب مقالته الموسومة «مناخ الملحمة»(11)، والتي خصصها لعرض الحقائق التأريخية البطولية، فأبطالها شخصيات دراماتيكية ترسم نقاط تحول في التاريخ، تدور بشكل أساسي حول ما هو ملفت للنظر

(12)، وهو طرح يتمتع باتفاق عام للأغلبية الواسعة من العلماء، وعلى نحو خاص الكلاسيكيون منهم، الذين يجب أن نمنحهم الحق الأول لتحديد ما إذا كان اصطلاح ومفهوم «الملحمة» بذاته، يمتلك مؤشرًا دقيقًا لدى علماء الكلاسيكيات في التراث الثقافي الإغريقي، وتلك الثقافات التي تتصل بشكل مباشر قريب منها أو بعيد.

وهنا أيضًا نغتنم الفرصة لاستعادة أسماء وأفكار الكثير من المؤلفين الذين منحوا الحياة هذا الحجم من الشعر الملحمي المشار إليه أعلاه، والذين يسبغون أفضل المواصفات على البطل البشري، أوعلى الأقل لصفة أساسية واحدة على الاقل من مثل هذا الصنف الأدبي. حيث نقرأ الملحمة كما هو الحال في أعمال هومير وتاسو(13).

وفي هذه التعريفات المُنسجمة، التي نوافق عليها، تُخلق القناعة، من القراءة الأولى، بأن العمل الشعري لكابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ يقع خارج نِطاق الشِعر المَلحمي لأنّ كلا بطلَيه مقدّسون (إيرّا، وإيشوم)، كما: السبيعتي وحتى مَردوخ وآنوم، ولو بشكل أبعد عن سواها من الآلهة. ونضيف حالًا مستنتجين في ما حدث من تطورٍ لاحقٍ، وهو أن أفعال إيرّا لا تمتلك أيًا من الصفات الملحمية، لأنها على العموم كانت أفعال لبطل الرواية من دون أن يكون لديه أي بديل مخالف، أو متضارب معه في التصرف.

إن هنالك حقّاً صار مكتسبًا في القصيدة، حيث أُطلِق على إيرّا لقب «البطل» باستمرار، مع أن هذا اللقب أُطلق على إيشوم والسبيعتي، وعلى نِرگال أيضًا: هنالك تذكير متكرر بمنح صفة البطولة الى إيرّا بمصطلح (قورادوتو، قُردو). لكن، وبموجب محاولتنا استيعابها نقدًا، فإن استخدام هذا المصطلح يعتمد على تشابه جزئي بسيط مع البطل البشري.

إن إبعاد قصيدة إيرّا عَن صنف الملحمة، على نحو واضح وغير مباشر، مِن طرف أولئك العلماء، الذين اتفقوا على أن القصيدة الملحمية الوحيدة في الأدب الأكدي هي ملحمة جلجامش، وقد أوضَح كريمر (14) وجهة نظره بإسهاب في هذا المضمار،

وكذلك كاستيلينو(15)، ونوگيرول(16) عند ذكر أدب الملحمة، من دون الإشارة إلى إيرّا، حتى لو عدّ البعض هذه النظرية صارمةً جدًا، فإن رأي هيكر الأخير، والذي صنف بموجبه 25 من المؤلفات الأكدية، ومن ضمنها إيرّا، على انها تحمل صفة الملحمة. ويبدو أنه لقي رفضًا تامًا من جهة الطرف المعارض(17).

هذه الدراسة وضِعت عام 1970 (18)، لذا ليس ثمة إمكانية في الاستفادة من النسخة النقدية لإيرّا، ولا حتى من مجموعة روما للدراسات عن القصيدة الملحمية لأنها متأخرة عنها. ومع هذا يتولد لدينا شعور بأن مؤلفها (هيكر) مجتهد، ولا يمكن أن يكون غير مدرك للاتجاهات النقدية في الدراسات الحديثة. لكنه فضّل اتباع تيار آخر من الأفكار والاصطلاحات اللغوية المختلفة لأسباب ندعوها أسبابًا ذات توجهات شخصية، لأنه كان يبحث عن إمكانية تصنيف خمس وعشرين عملًا أكديًا تحت جنس أدبي واحد. وكما هو واضح، فإن بحثه لا يهدف إلى تعميق اختبار صنف الملحمة الأدبية من وجهة نظر المحتوى، بل إلى دراسة البناء الخارجي. ومن السهل ملاحظة أن المؤلَّفين اللذين استشهد بهم هيكر(19) لدعم تعريفه للملحمة،

مستنبطان من النصوص ذاتها ومعتمدًا على الاجناس الأدبية الحديثة والتي يعدّها مسوّغةً في النصوص ذاتها اعتمادًا على الضوابط العلمية للآداب المعاصرة، وكلها تقع في ذات منطقة اهتمامه الأدبي، والذي كما بيّنا تختلف كليًا عن اهتماماتنا.

ب ـ صفات إضافية لصنف الملحمة

لقد لوحظ سابقًا، عند الاستشهاد بنص لنوگيرول، أن مفهوم الشعر الملحمي ذو أوجه متعددة، وغير مستهلكة في نقاش أحادي الجانب حتى الآن، أي أن أفعال الملحمة تتمَحور حول شخصية البطل (شبة المقدّس)، وهنالك ثلاث صفات أساسية، في الاقل، تنطوي عليها كل ملحمة وهي:

1 ـ وجود مالا يقل عن متنافسين اثنين حقيقيّين ومتجانسين في الدور والشخصية.

2 ـ تغلّب سرد الأعمال البطولية من طرف المؤلف (الراوية) ضمن الشخصيات الموجودة.

ج ـ الحجم المُسهب للعمل الشعري.

ونحن نفتقد هذه الصفات الثلاث في قصيدة **إيرّا**، كما سنبيّن أدناه:

1 ـ الصفة الأولى، المرتبطة ارتباطًا وثيقًا مع فكرة بطل رواية الملحمة الفاعل، والذي يظهر بوضوح مع منافسٍ آخر فاعل أيضًا، هي حالة غير موجودة في إيرّا، حتى لو أطلق عليه (بغير حق) لقب «بطل»، أو نُسبت «البطولة» إليه. ولو أردنا أن نستبقي المعنى الملائم لهذه الاصطلاحات لما وجدنا مسوّغًا لإطلاقه على عمل يفتقد الطبيعة الحقيقية للملحمة.

إيرّا، في الحقيقة، ليس له أعداء، وجرى تقديمه بكونه قوة تدمير شاملة، ووسائله تمتاز بالحيلة، والخداع والغِش، وهي ليست سهلة الإخضاع «للمنطق» حتى بعد التنفيس عن قوته.

كل هذه الأمور تجعله، في الأغلب، بطلًا سلبيًا، ولقب «البطل» الذي أُطلق عليه في النص أكثر من مرة، تضفي عليه هالة ساخرة. ويبدو أن هذا اللقب قد وُظّف لتهدئته وإبعاده عن التّدمير، على أساس أنه الإله إيرّا الذي يستطيع خداع حتى مَردوخ في عالمه الخاص، وهو قادر على فعل ما يشاء، بينما يكون البطل نقيضًا لذلك، وغالبًا ما يريد أن ينفذ ما هو خارج نطاق قدرته، ويحتاج إلى المساعدات والتعاويذ. أما إيرّا فلا يمتلك إمكانيات أو دلائل التجلّي لما بعد الموت، والتي لا تنطبق على تعريف البطولة.

لكننا نكرر أن الصفة المفتقدة في إيرّا، إن نحن اعتبرناه بطلًا ملحميًا، هي عدم امتلاكه خصمًا نظيرًا له بأي شكلٍ من الأشكال. ولا تتماشى المقاومة التي يواجهها من إيشوم (Išum)، وبشكل واضح جنبًا إلى جنب مع القوة الغاشمة التي يظهرها اعتباطًا في كل اتجاه، خاصةً مع العدو الذي ما زال على الأبواب. في الملاحم الكلاسيكية، مثل الإلياذة، نرى أن الحوادث التي تمثّلها الآلهة والأبطال لها منطقها الذي يجب البحث عنه في المنافسات والخصومات التي نشأت بين سكان الأولمب(20) («الألياذه»، كاستيلينو وبيلوزو ـ تورينو 1950. ص1).

بعبارة أخرى، في الإلياذة تكون الملحمة وحدةً متكاملةً، لكنها تتطور في فضاء زماني ـ مكاني مزدوج، فالمشاعر والتصرفات البشرية تعكس مشاعر وتصرفات الآلهة، وهي من تقررالنهايات بتدخلاتها المتكررة.

قد تكون قصيدة إيرّا ملحمةً بهذا المعنى، وبموجب هذه المقارنة إذا ما كانت إضافةً للمنافسة الجلية (والتي أشير لها) بين إيرّا والآلهة الأخرى، وهي ربما تشير إلى منافسة على الارض بين البابليين والسوتيين (21)، حيث التفصيل الدقيق للدمار يبدو واضحًا، يليه انهيار عظمة البطولة جرّاء التخبط، بينما لا يحدث أي شيء مشابه في قصيدة إيرّا.

كان من المحتمل اعتبار إيرّا ملحمة (وإن كانت من نوع خاص ونادر، حيث يطلق عليها في هذه الحالة اسم «شرقية») لو أنها قامت بسرد أحداثٍ تدور فقط بين آلهة ضد آلهة أخرى، أو أنها أحداث بين البشر فقط.

رغم ذلك، فإن إيرّا هو إله يتألم من المخلوقات والبشر الفانيين، وفي أحسن حال من أشباه الخالدين (22)، كأنما غرضه القول بانه سيرعب البشر بحرقهم وإحالتهم إلى رماد.

إن إيرّا الذي يحمل صفة «البطل» في القصيدة، يفتقد حقًا ذلك البُعد الداخلي للبطل الحقيقي، والذي يتأسس على الحذر والاهتمام المتنامي بمصيره الشخصي، وتطهير بصيرته، بحيث أن أبطال الأشعار العظيمة المعروفين هم ليسوا بمخلوقات مرعبة، بل طرازًا وأنموذجًا يجسّد صورة الإنسان المثالي، وليد الحضارة.

إن جلجامش هو من هذا النوع، حتى مع كل التحفظات المستنبطة من الخلفية (الزمانية والمكانية) التي أقحم فيها، لكن إيرّا ليس كذلك، لأنه مثل أي نجم خاضع لقانون مداره الثابت، أو مساره المنحني إن كان كوكبًا.

لقد جعل القدر من إيرّا مدمّرًا مختالًا في البداية (اللوحين الأول والرابع)، ثم قُدّر له أن ينحدر ويتضاءل في لحظة «التعقل» (نهاية اللوحين الرابع والخامس).

إلاّ أن الدورة كلها مُقدّر لها التكرار من جديد. ويمكننا أن نضيف افكارًا في ذات

الاتجاه، بالقول إن إيرّا لديه مواصفات، لكنه **لا يمتلك** الشخصية، فليس هو الذي **يؤجّج** نيرانه الخاصة (حركته الهائجة)، وإنما **السبيعتي** الذين يعرفون بـ«الأسلحة **الفتاكة** لإيرّا» (اللوح الأول: 44)، وأن إيرّا هو من يحدد المصير الذي ينتظر كل واحد **منهم**، كما هو مذكور في(اللوح الأول:30) (23).

وتشير القصيدة الى إن من سيطفئ نيران إيرا الخاصة (أي يهدأ من حركته **الهائجة** بالركون إلى سكونه)، هو إيشوم، الذي من دونه قد يدمّر إيرّا نفسه لأنه لم يتبقَ لديه ما يدمّره.

إن المخاتلة المحددة لإيرّا سلبية تمامًا، وتعلن عن نفسها بإدعائه الكذوب بـ«استقامته» عندما يتعلق الأمر بإيشوم (اللوح الثالث، الكسرة ج: 40 ـ 56)، لكن عندما يبدأ إيشوم، الذي يمثل الاستقامة والتعقل بالانتصار، يختفي **إيرّا المخاتل** كليًا، ويغرق الإله في حالة من الهدوء التام، ويردّد، وهو يتلو دعاء **الاعتراف** بالخطايا في حضرة مجلس الآلهة. إن هداية إيرّا هذه ليست جزءًا من مخاتلة، وإنما تنظير لاهوتي بسيط، لكنه فعاّل بشكل واضح.

2 ـ الصفة الثانية نقيضة لما يحدث في الملحمة السليمة والحقيقية، حيث أن سرد الكاتب للأعمال البطولية في قصيدة إيرّا يحمل ثقلًا، أو تركيزًا أقل من الحوار القائم بين الشخصيات، كما يبين الجدول التالي (24):

العدد الكلي للأبيات	في السرد الروائي	في الحوار المباشر	اللوح
192	45	147	1
10	10	–	2 أ
55	؟	؟	2 ب
48	10	38	2 جـ
35	10؟	25؟	3 أ
2	2	2	3 ب
72	9؟	63؟	3 جـ
16	2	14	3 د
151	16	135	4
61	17	44	5

يسود الكلام المباشر عادةً في أشعار الملاحم الكلاسيكية، وهو ما يماثل السرد الروائي بلسان الشخص المتكلّم أو الغائب (الشخص الثالث) للأعمال الشجاعة المنجزة. فعلى سبيل المثال، نرى في الفصلين التاسع والثاني عشر للأوديسة أن هنالك خطبةً مطولةً يسرد فيها عوليس بضمير المتكلم (أنا) مغامراته الخاصة إلى بلاط آلسينوز: إنه تأليف يرتد الى ذاته، لأننا نجد أنفسنا بمواجهة الحقائق في نهايته، كما يحدث في نهاية الكتاب الثامن. يمكن قول الشيء نفسه عن الفصلين الثاني والثالث للأنياذة.

وكأنموذج للسَرد على لسان الشخص الثالث الغائب، هنالك الخِطبة التي تستذكر أحداث الماضي، والهدف منها نقل المعلومات حتى لو كانت مليئة بالعنصر المثير للشفقة في الحياة، أو في التصوير الأدبي أو الفني، على لسان الرسول حول كعب آخيل، أو في آجاممنون، عبر كلام كاساندرا العمياء التي يمتلكها فيبوس، وهي خطبة معاصرة فردية للحدث الحاصل، لكنها تتم بحالة انفصال مثالي عن الشخص.

بينما في قصيدة إيرّا ليس ثمة تناسب بين الخطاب المباشر والسرد الروائي السليم، لأن شخصياته لا تفعل شيئًا سوى الحديث عن ماضيها، وحتى الروحية التي تتحدث بها مختلفة كليًا: إنها تصِف بحق، الفضائع والأعمال الوحشية والدمار والعنف، كما هوموجود في الشِّعر الملحمي عادةً، لكن كل هذا يبقى تأكيدًا مختومًا بذاته بأسلوب وعظي من دون خلق رواية حقيقية.

3 ـ الصفة الثالثة، وبالنظر إلى حجم العمل الشعري، فإن المتعارف عليه أن شعر الملاحم الكلاسيكية، تأليف يمتاز بطول معقول دائمًا، أو ضعفه من المقاطع أو من أجزاء فرعيه مكررة من ذلك المتن كما هي في الإلياذة والأوديسة.

من المصادفات البسيطة، بالتأكيد، أن نجد ملحمة جلجامش (باللغة الأكدية) قد وردتنا في 12 لوحًا طينيًا، لكن يجب ألا ننسى أن نسخة العصر الأشوري الحديث بلغت حوالي 3600 بيتًا شعريًا. أما قصيدة إيرّا من ناحية أخرى، وعلى الرغم من أنها ذات طول كبير نوعًا ما (750 بيتًا شعريًا)، فإنها أقصر على نحو ملحوظ من ملحمة جلجامش، ومن الأشعار الأكدية الأخرى مثل اتراخاسيس (1245 بيتًا شعريًا)

...وما إيليش (التي تتجاوز 1000 بيتًا شعريًا). إن هذا الإيجاز الكلامي النسبي لإيزا يؤكد، ولو بطريقة غير مقصودة، عدم إدراجها ضمن قائمة الملاحم الأدبية.

ثانيًا: صنف الأسطورة

ظهرت في الأزمنة الحديثة مدونات شاملة عن الأسطورة من طرف الفلاسفة وعلماء الانثروبولوجيا الاجتماعية. وأنجزت، من ثم، مؤلفات مفيدة لمختلف المدارس والاتجاهات، منها في سبيل المثال من طرف كاستيلينو في مقدمة كتابه (الأسطورة السومرية ـ الأكدية) (25)، لكنها صيغة ترتبط بالدراسات في الفلسفة الدينية مع مجال ترجمة الأسطورة بتصرف بعيدًا عن صيغتها الأصلية. ونحن لسنا أول من يستشعر الارتباك والحيرة أمام التضارب في القناعة الفكرية جراء افتقاد التعريف الدقيق لفكرة الأسطورة (26).

لقد صدرت مؤخرًا تصريحات قاسية من عالم الآشوريات المعروف ويلفريد لامبرت ضد الكثير من مناهج الدراسة الحديثة للأسطورة، والتي تتجاهل عن عمد تاريخها، وأساسيات علم اللغة التي تتبع منهج البحث في الأساطير من دون سياقها التاريخي، والتي تُعنى بالحصول عليها من المصدر الأصلي الأول المروي شفاهيًا بدلًا من التعلق بالتأثير المفسد لما هو مدوّن (27).

ولا تفت المؤلف الإشارة بكل حيادية إلى أن أساطير بلاد النهرين القديمة معروفة لدينا فقط عبر المصادر المدونة.

عند مناقشة قصيدة إيزا، لا ينصب اهتمامنا على الفكرة الفلسفية مثلما يركز على الفكرة التأريخية والدينية للأسطورة، وإلى محتواها السردي، أو بكلمات أخرى إلى جنسها الأدبي. إلى هذا الحد نودّ أن نستشهد بالتعريف التالي «للأسطورة» من طرف مؤرخ الأديان بيانكي:

«هي السردية الخاصة بالآلهة الذين هم أبطالها في أحداث تتعلق (ببداية الزمان أو نهايته). وفي الوقت ذاته هي رواية تندمج فيها الآلهة وتتحد في محيط وبيئة من نواحٍ عدة، وتجري على مستوى أبعد من طبيعتهم الخاصة، والتي لا يكونون فيها

مجرد فاعلين، وإنما خاضعين لأفعال وحوادث هي «الصفات الخرافية»(28) لصنف مميز، والذي يمكن أن يتضمن أبطال الرواية المقدسين أو إلى الأبطال ذاتهم أيضًا، ولو في محتوى مختلف يشير في كل الأحوال إلى ما يجري تضمينه في الأسطورة على نحو طبيعي.

يعترف المؤرخ ذاته، أيضًا، بإمكانية اقتراح تعريف أكثر مرونة (29) هو «أي رواية تتضمن بطلًا وأحداثًا تتجاوز الوجود المادي (مثلًا: الأبطال الأساسيون وهم غير ثابتين، والرواية عنهم غير مؤكدة)، باستثناء ما يرد من خلال الإشارات والآثار الدالة على الكائنات الأصلية (30) (وهذا يتم بشكل محتمل وغير مباشر) (ص 120 المصدر نفسه).

يشارك وجهة النظر هذه عالِم الآشوريات جي. كوشر [الماني] بقوله:

«الأسطورة حدث منفرد يجري بين الآلهة، كما أنها تروي نفوذ الآلهة في عالم البشر كما جرت الاحداث في زمن سابق، وعندما يخاطب إله أو إنسان في الأسطورة يجري تقديم المتحدث دائما بافتراض أنه قال كذا وكذا»(31).

أما ويلفرد لامبرت في (الأسطورة) فيقترب قليلًا من هذه الأفكار بالقول: «الأساطير قصص مختلفة عن الآلهة، والخلق ونظام العالم والمعارك القائمة بين القوى الكونية وما شابهها» (32).

من الصعوبة مناقشة هذه التعريفات للأسطورة، أو ما يشابهها كعمل أدبي، ومن السهولة ملاحظة أن حركة مثل هذه الأعمال تقع خارج حدود الزمن، ولديها مقاسات أنموذجية لا زمنية، إضافةً إلى القدرة على معاملتها كنص انثروبولوجي.

إن هذه الصفات مفقودة في قصيدة إيرّا لأن الحدث فيها يقع في زمن محدد من تاريخ بلاد النهرين (33). وحتى لو احتوى الكثير من «الصفات الأسطورية» فإنه لا يمتلك الصفات الحقيقية الأسطورية في عالم الأدب، كما ورد في الأدب البابلي، وكما عُرض على سبيل المثال في ملحمتي أتراخاسيس، وإينوما ايليش.

القسم الثاني: التفسير الجمالي والتعريف الأدبي للقصيدة

عند استبعاد هذه القصيدة عن صنف الملحمة والأسطورة، فإننا نطرح على أنفسنا السؤال: إن كانت قصيدة إيرّا تُعدّ هنا حالة فريدة في أدب بلاد النهرين، فهل تستحق أن تُعدَ «قصيدة شعرية» في الأصل أم أنها بعيدة عن أن تكون جديرةً بهذا التصنيف؟ ويبدو أن السبيل لتتبع هذا الأمر يكمن في اختبار محتوى النص وصيغته الأدبية.

اتفق كل الدارسين، الذين راجعوا تحقيقنا لإيرّا، مع وجهة نظري الخاصة حول حقيقة التوجه الديني والقومي لكاتب القصيدة كابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ والمتعلق بأفكار وبناء القصيدة (34)، علما بأني ما زلت أعمل على تدقيقها.

وهنا سأسمح لنفسي استغلال الفرصة، للعودة بشكل موجز إلى المواضيع نفسها، بغض النظر عن تأريخ تأليف القصيدة، فمن المستبعد أن يكون كابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ قد اختلق لمصلحته أحداثًا حربيةً سابقةً ذات طبيعة سياسية واجتماعية حدثت في بلاد بابل، هذا من جهة، ومن جهة أخرى أظهر الأمل القوي والمتجدد في إمكانية انبعاث جديد للبلد. إن عنصريّ الحزن والأمل يُمَكّنانا من تحسس قوة النص، وخصوصًا في الجزء الطويل والمستمر من (اللوح الثالث ـ الكسرة د) وحتى (اللوح الرابع: 127)، وفي الجزء الذي يستمر في (اللوح الرابع: 128) حتى نهاية القصيدة.

بإمكان للمرء أن يتحدث ببساطة عن القراءة الروحية للحقائق التاريخية التي واجهتنا في الكثير من الأعمال الشعرية أو الروائية في الشرق الأدنى القديم، وفي غيرها من الحضارات (35)، لكن بعيدًا عن هذا التفسير الذي قد يكون فلسفيًا بشكل شامل، وربما يكون عُرضةً لسوء تفسير الروحية الصادقة للقدماء، لذا فإني اعتقد بأن كابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ كان يمتلك هدفًا محددًا في ترسيخ فكرة، تتلخص في أن هذه التشابكات في الأحداث التاريخية يجب أن يجري التعامل معها بنظرة روحية أعمق، وأن من يقود حركة التاريخ هم الآلهة.

إتبع كابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ منهجًا تربويًا في النص، بتوظيفه الوعظ الديني، ويبدو لي أنه كان ينتمي، بشكل واضح، إلى إحدى طبقات رجال الدين في بلاد

النهرين، والمعروفين قديمًا بكفاءتهم كحكماء، ويسمون بالأكدية «أومّانو» (البيت الشعري 56)، فهم «الحرفيون ذوو القدرة» (36)، وإذا استخدمنا توصيف لاندسبرگر، فقد عمل كابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ على تسخير طاقة المقدس من فضائه المتسامي، وتقديمها بصيغة حِكم ومواعظ ليتشارك فيها عوام الناس» (أنظر اللوح الخامس: 56 ـ 61) (37)، فشِعر إيرّا سيُصنّف في باب الحكمة والمواعظ الدينية الدارجة «التعليمية» (38) بشكل واضح، حيث لا يمكن أن يختلف عن الشِعر المَلحمي والأُسطوري لو كان هذا صحيحـًا.

ولا بُد من الاعتِراف بأن قصيدتنا هذه ليس ثمة ما يوازيها في الأدب الأكدي الوعظي الديني، لكنّها تلتقي معه في النّص الشعري وفي بعض الرموز المَلكية (39). كما أنه، وقد جرى عرضه (40) لهذا السبب، «كنص مُميّز» له دوافعه خارج التصنيف الأساس لآداب بلاد النهرين. كما أنه يختلف في بنائه عن الأشعارالوعظيّة والدينية الأخرى في بلاد النهرين.

إن المؤشر الممتاز الذي يساعد على فهم القصد الواقعي لهذه القصيدة الشِعرية، فقد جرى استخدام بعضا من نصها مدونًا على الواح كتعاويذ بهيئة دلايات، وتُعلق على الجدران. وهذا يثبت أن سكان بلاد النهرين كانوا يؤمنون ويعتقدون بالوعد المذكور في (اللوح الخامس: 57 ـ 58): «في البيت حيث يوضَع هذا اللوح، وعلى الرغم من غضب إيرّا، وبطش السبيعتي، سيف الدمار لن يقترب منه والخلاص[95] سوف يُضمن له».

من الواضح أن النص الشعري أصبح بمنزلة تعويذة.

لكن هل يمكن التصديق أن مثل هذا الانتشار والاعتقاد بالشعر يمكن أن يحدث عفويًا، ويتحقق عبر الخوف من عقاب الإله إيرّا، أو بواسطة استقطاب وجذب الكثير من الوعود والبركات (الواردة في اللوح الخامس)، أو أن الفضل ربما يعود إلى الدعاية الكفوءة لكثير من الكهنة أو رجال الدين؟ وهذا أمر يصعب تصديقه لأننا لا نعرف حقًا.

أما الفرضية الجديدة، التي حازت على اهتمامنا، ومنحتنا عنصرًا ثانيًا (إلى جانب الحكمة) لتقييم التصنيف الأدبي لإيرّا، فهي تتلخص بأن قصيدة إيرّا ربما كانت مخصصة لممارسات فرقة دينية من طبقة كهنوتية معينة. إن بعض عناصر النص تدعم هذا الاقتراح: ومنها مقدمته التي هي أشبه بالتراتيل (مزامير)، وميزته الواضحة «كأغنية» (زامارو zamaru) في (اللوح الخامس: 49 ـ 59)، وإن كل التوصيات لاستخداماته، في اعتقادي متضمنة في (اللوح الخامس: 49 ـ 56 و59 ـ 61)، في هذه النقاط فقط يتوفر التوضيح الكافي للاهتمام والتبجيل الذي رافق قصيدة إيرّا الشعرية في فترة زمنية قصيرة عبر كل بلاد النهرين، والذي امتد حتى سلطان تبّه (Sultantepe) في تركيا، لذلك فإن شِعر هذه القصيدة مرتبط بفكرة أنه إمّا أن يكون شِعر وعظي أو شعر ديني (طقوسي)، على الرغم من أنه يستمر في كونه صنفًا أدبيًا غير مصنف تمامًا لأي منهما على حدة، كما أنه لا يمكن تعريفه بشكل مطلق بكونه من صنف الملحمة أو الأسطورة.

القسم الثالث: الآلهة الرئيسة والمعتقد الديني في قصيدة إيرّا

1 ـ إيـرّا*

اصبح في حكم المؤكد أن إيرّا (وليس إرا أو آررا أو ارا) هو القراءة الصحيحة للأسم (41). على الرغم من أن اسم إيرّا يبدو في المرتبة الثانية أو الثالثة في استهلالية القصيدة (42)، إلا أنه من دون شك بطل الرواية الحقيقية لأنها تتردد حوله وحول أعماله على الدوام.

إن شخصية الإله إيرّا، الذي هو شخصية متفردة في الشعر البابلي، ما زالت تنتظرها معالجة تفصيلية شاملة معتمدة على كل آداب بلاد النهرين، إلاّ أن السنوات الأخيرة بددت الكثير من الغموض المحيط بها، فظهرت بشكل أوضح، والفضل يُعود إلى مراجعة القصيدة المستمرة والدراسات التي كُتبت عنها. إن أحد المواضيع، ذات الاهتمام الرئيس، هو الخاص بالارتباط الوثيق بين إيرّا ونِرگال، والتي يبدو (43) أنها نتيجةً للتطور التاريخي المتأخر أكثر من كونها فكرةً اساسيةً. ومن الواضح انها تشهد هذا التطور المتأخر، عندما يُعهد لإيرّا محظية نِرگال نفسها (مامي/ماميتو ـ Mami /Mamitu)، أو المعبد نفسه (إي ـ ميسلام ـ Emeslam في مدينة كوثا ـ Kutha)، لكنه من ناحية ثانية يلمّح إلى الفرق الكائن بين الشخصيتين بواسطة حقيقة بسيطة، وهي تسميتهما بشكل منفصل في(اللوح الثالث ـ الكسرة ج: 30، 31، 39) (44)، كما يوجزها فون فاير في دراسته المعنونة: الإله البابلي نِرگال(45). .

وقد وُضع وصف منطقي لشخصية نِرگال مؤخرًا من طرف شريتير M.K. Schretter في بحثه بمجلة (Alter Orient und Hellas). وسنجد هنا أيضاً أن دراسة العلاقة بين نِرگال وإيرّا قد جرى إيجازها كثيرًا في المؤلف نفسه (ص 50 ـ 55).

توجد الكثير من المواضيع والمشاكل المتعلقة بشخصية إيرّا لا يمكننا حتى ذكرها هنا. لكن هنالك ملاحظة واحدة لا نريد أن نتجاوزها بصمت لأنها مرتبطة بقراءة

القصيدة وفهمها، ولأنها في رأيي تسمح لنا أن نتلمس حداثة تفكير الشاعر كابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ، والنظر باحترام إلى الموقع الذي كان يحتله في عالم الكهنوت القائم في ذلك الزمن. والملاحظة هذه تخصّ الوجهين المزدوجين اللذين يظهر بهما إيرّا في الشعر، كإله حاقد ومخيف وآخر خيّر وكريم.

لقد جرى تصوير إيرّا كإله غاضب ومخيف في الألواح الأربعة الأولى من القصيدة، والتي كُرست جميعها لوصف الدمار الفظيع لإله طائش، كما أن نعته المستمر «بالبطل» (قورادو، قردو) يدخل ضمن أحد وجوهه كإله. إنه بالتأكيد أحد الوجوه التقليدية والمميزة لإيرّا في كل آداب بلاد النهرين منذ أقدم العصور (46)، والتي يبدو ان كابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ، كان على قناعة تامة بالأمر.

لكن هذا العرض لإيرّا هو شيء مختلف تمامًا عن صفة «جالب الطاعون»الذي كان وما زال قائمًا بين دارسي الميثولوجيا وعقائد بلاد النهرين، والذي أصبح نعتًا مكررًا مستهلكًا (كليشيه)، ويكاد يصبح القاعدة الآن (47).

لقد قادتني دراسة القصيدة إلى رفض هذا الوصف، وكنت أول مَن أطلق جرس الإنذار، داحضًا ترجمة (سيبتو أي «طاعون»)، واستخدامها كبديل «للدمار»، أو ما شابهه بسبب محتوى المتن، وهو ما يناسب التراث الحقيقي المميزلإيرّا (48). وقد توصّل روبرتس إلى الاستنتاج ذاته في دراسته التي نشرها من مقالتين إحداهما عام 1971 والأخرى عام 1972. وقد توصّل إلى هذا الاستنتاج المستقل (49)، وهو الذي اقترح استخدام الاصطلاح الجديد والمؤثر «إيرّا البطل الخارق للأرض»، وكما يؤكد من بين بقية الأشياء «أن الصفة المميزة لإيرّا هي التي تصوّره كمحارب، وبالتحديد كمحارب سلاحه الرئيس هو «المجاعة» (50). ودعمًا لهذه النظرية اقترح روبرتس لاسم إيرّا استخدام مصدر الفعل ḫrr الذي يعني «يحرق» أو «يفحّم» (51).

إن كان الوجه الحاقد والعسكري لإيرّا هو الأكثر تميزًا وتقليدًا، بحيث أن استلامه وعرضه قد جرى بشكل كامل وجوهري في الألواح الأربعة الأولى من قصيدة كابتي ـ

ايلاني ـ مَردوخ، فإنه بالتحديد في هذه القصيدة نفسها، يُظهر إيرّا وكأنه قادر على الأعمال الخيّرة الكريمة، ومن ثم مختلف كليًا عن الشخصية الشريرة المتعارف عليها في بقية آداب بلاد النهرين. يستعرض كابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ بالتحديد هنا سلسلة أفكار هي، حسب معلوماتنا، ثورية وجديدة كليًا.

وحتى لو أنّ شخصية إيرّا، التي خلقها، تتشارك بالصفات الشريرة التقليدية المرتبطة بشخصية الإله وباسمه في محيط بلاد النهرين، فإن إيرّا نفسه إله الخير المحبوب الذي يقدّم لأتباعه المخلصين عهدًا بفعل الخير لا بالعقاب. إن تقديم إيرّا للوهلة الأولى، في بداية القصيدة، كشخص ملول ومتعب من كثرة القتال ونشر الدمار، لَهو وسيلة نفسية ناجحة، لكن هذا الوصف الاستهلالي هو اللمحة الأولى للشخصية «الجديدة» للإله، حيث يجري تقديم إيرّا كشخصية متعاطفة في (اللوح الرابع: 131 ـ 150) عندما يلعن أعداء بابل ويحطّمهم (52). وأخيرًا في اللوح الخامس هنالك الإدراك الكامل لقابلية إيرّا في فعل الخير، فهنا يقدّم الإله تسويات لغضبه الذي ساء توجِيهه، ويضاعف وعوده في منح بركته لكل من يشرفه ويبجّله.

وبالرغم من الانطباع الأولي الذي يناقضه، فإن الشعر كله له هدفه (الوعظي) الأول، وهو عدم جعل إيرّا معروفًا كإله للشر، بل لتبجيله وجعله إلهًا محبوبًا قادرًا على فعل الخير.

هنا نجد شعورًا صادقًا بقوة إيرّا وأهميته، إلى درجة أنه يكاد يكون النقيض لتقاليد بلاد النهرين، وخصوصًا التقاليد الأحدث، إضافة لإنهاء الدمج بين نِرگال وإيرّا إلى حد ما.

2 ـ إيشوم (إيشُـم)

من الواضح أن إيشوم هو إله سامي باسميه «النار» (من دون أداة التأنيث الموجودة في ايشتاتوم) و«الشريعة» (53). في قصيدة إيرّا يمتاز إيشوم بكل الصفات الرئيسة لتقاليد بلاد النهرين: المشابهة إلى خيندورسانگا السومري إبن إنليل[96] (اللوح الأول: 2)، ومن ثم يحتل موقعه بين آلهة العالم السفلي، من

الناحية الدراسية لأصل الكلمة وتأريخها (اللوح الأول: 10)، ومن الناحية العملية فإن إيشوم هو حُكم إيرّا الذي يمثل «الأرض المحروقة» المرتبط بالنار، وعلى الأقل بحسب رأي العديد من الباحثين (54)، نسبةً إلى لقبه الوارد في القصيدة «مُطلِق مؤسي»، أي السيد الذي ينطلق ليلًا كما في (اللوح الأول: 21)، والذي يُقارن بـ«ناگِر ـ موسي»، أي رسول الليل و«ناگِر. سَوقْي أو سَاقومَي» اي رسول الشوارع الهادئة، يبدو أن إيشوم يحافظ في القصيدة على الوجه المدمر المميز الذي يخصّه بواسطة الاسم والتقاليد، وأشير إليه في (اللوح الأول: 4 ـ 5). ويتأكد ذلك بأسلوب جليّ ومؤثر في (اللوح الرابع: 138 ـ 150).

لكن من الأسلم الإشارة إلى أننا نمسك في القسم الأخير المكرس لحساب دمار أعداء أكد، أو بالأحرى أعداء بابل، بالمفتاح الذي يفسِّر الأسلوب الجديد الذي ينتهجه كابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ في تقديم إيشوم كما يفعل مع إيرّا.

ربما لن تبرهن طريقة صياغة الكلمات في مقدمة القصيدة (اللوح الأول: 1 ـ 22) أبدًا على أنها مقنعة، وخصوصًا صياغة كلمات السطور(اللوح الخامس: 6 ـ 14)، إذ إنه ليس بالأمر الواضح إن كانت تشير إلى إيرّا أو ربما إيشوم.

لكننا نرجّح أن الإشارة في (اللوح الخامس: 6 ـ 14) هي لإيرّا قبل كل شيء، لأنه ليس هنالك مقطع في كل القصيدة يلعب فيه إيشوم دور المحرّض (على القيام بعمل ما) بينما نجده دائمًا يلعب دور الوسيط المهدّئ لغضب إيرّا (55). وفي الترجمة المنوّه عنها يشارك (رينيه لابات) الرأي ذاته، بينما يناقضه (خروشكا) من دون تقديم أيّة مسوّغات أو مناقشة مقنعة (56).

إنه حقًا الإله الذي قرر مصير البلاد في النهاية، والشيء الملموس إنّ كابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ يصوّر بدقة نزعة إيشوم لفعل الخير لبابل في النقاط الرئيسة الثلاث:

1 ـ استمراره في تصرفاته التي يمارسها لتهدئة إيرّا، كأنما هو خِصام عملي وإيديولوجي بين رجل أعماه الغضب وآخر يمتاز بالمنطق وتمالك الأعصاب (57).

2 ـ عهد إيزّا إلى إيشوم في (اللوح الخامس: 23) وما بعده، بجملة حانقة تجاه أعداء البلد على جبل خيخة Ḫeḫe (اللوح الرابع: 138 ـ 150).

3 ـ إعادة إعمار بابل في (اللوح الخامس: 23).

بعد التوضيح أعلاه، يمكننا تقبّل، وعن قناعة، أن «إله النار» هو العنصر ذاته الذي يمثل (النار)، كما هي الحالة في أغلب الأعمال الأدبية، ويمكن أن يعلن عن نفسه كمسبب للخير أو الدمار (58).

لكن الذي يهم، كما ذكرت سابقًا (59)، هو الموقع الحاسم لقصيدة إيزّا والخاص بالطريقة الجديدة في طرح شخصية إيشوم لاهوتيًا بحسب قراءة شاعر من بابل، والذي هو من الواضح احتفاء رائع.

على هذا الأساس، فإنه لأمر بالغ الوضوح أن إيشوم كان يجب أن يتميّز بشكل واضح عن كل «وزراء الآلهة الآخرين المعروفين في الميثولوجيا البابلية مثل (أوسيمو، ونامتارو، ونن شيبور، ونوسكو)، ومن ثم فإنه ليس هنالك طائل من ملاحظة «أنه لا يُعاقب جرّاء عدم قيامه بدوره كوزير بالشكل المطلوب» (60)، وفي القوى المحرّكة الداخلية فإن إيشوم هو الوحيد الذي مَثل الخير والطيبة دائمًا تجاه بابل، وهو القابع من ثم في ضمير إيزّا، الذي «يهديه» من الشر إلى الشهامة. لقد جرى توصيف إيشوم كشخصية نقية (61)، قدّر لها كالعادة إصلاح العاطفة الحمقاء[97].

تطرح مواصفات شخصية إيشوم الجديدة جدلًا آخر لصالح أصالة إبداع كابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ، فالشاعر يمزج في دورة مستمرة ما بين طيبة إيشوم وإيزّا، لكنه كان قد سبق له أن أعدّ التأثير المرجو في توظيفه للهجة الدراماتيكية للحدث، والمحاورة في الألواح الأربعة الأولى للقصيدة (تحت مسمى بطولة إيزّا!).

3 ـ السبيعتي (الآلهة السبعة)

في قصيدة إيزّا، كما في الجزء الأكبر من الأعمال الأخرى في الأدب الأكدي، يظهر

السبيعتي بهيئة سبعة آلهة أشرار، من دون أسماء فردية، وتتصرف كوحدة واحدة إلى درجة أن الصيغ والقواعد اللغوية المستخدمة لمخاطبتها هي دائمًا في صيغة المفرد بدل الجمع.

يرد ذكر السبيعتي في قصيدة إيرّا (ومعروف انتشار عبادتهم رسميًا في بلاد آشور على الخصوص منذ النصف الثاني من الألف الأول ق.م)، بطبيعتهم وتصرفاتهم التي جرى وصفها في مقاطع طويلة (اللوح الأول: 32 ـ 91) بحيث تكاد تكون مقطوعة قصيرة ضمن القصيدة ذاتها، فتكون بذلك أهم عرض مميز لكيانهم.

السبيعتي هنا يمثلون النفوذ، أو القوة المقابلة لإيرّا وإيشوم لأنهم آلهة شريرة بشكل مطلق، وهم يمثلون عنصر الشر تقريبًا، وليس لديهم خصلة خير في جميع أحداث القصيدة، وحتى في اللوح الخامس يجري استبعادهم من أعمال إعادة إعمار البلد.

يبدو أن كابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ كان مُدركًا لهذا العرض القاسي، بتصريحه المباشر إلى القارئ عندما يبدأ بالكلمات: «السبيعتي، الأبطال ألّلايُضارعون، (والذين) طبيعتهم مختلفة تمامًا/ومن ينظر إليهم يُصعقُ رُعبًا (لأن) أنفاسهم هي الموت، وأصولهم غريبة. ومليئون بالرهبة/أنفاسهم تعني الموت، الرجال تخافهم ولا يجرؤون على الاقتراب منهم» (اللوح الأول: 24 ـ 25).

إن اختفاء الثنائية القطبية بشكل مطلق في آداب بلاد النهرين القديمة آنذاك، والذي ميّز شخصيتي إيرّا وإيشوم، هو مؤكد وواضح، فهنالك أيضًا سبيعتي أخيار مناقضون في جوهرهم للسبيعتي الأشرار.

إن هذا التصنيف المزدوج للسبيعتي قد تقبله الفلاسفة(62). فقد عَبّر (روبرتس) مؤخرًا عن بعض التحفظّات الجوهرية: المحاولة للفَصل بين «دينگير ـ إيمين ـ بي» بصنفيهم الخيّرين والأشرار، والتي تبدو لي أنها مُتصنَعة لأن الدينگير ـ إيمين ـ بي المفضلين يمتلكون الشخصية الحربية ذاتها مثل الأشرار: لكن الواجب (63) المطلوب منهم مختلف.

هذه النظرية قد جرى تأكيدها مِن طرف طالبتي الآنسة سيمونيتا گرازياني في أطروحتها لنيل الدكتوراه من معهد الدراسات الشرقية في نابولي. هكذا حقيقة تنطق بذاتها عن أصالة كهنوتية كابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ: الشاعر اللاهوتي الذي يستعرض إيرّا وإيشوم بأسلوب خاص به تمامًا، ويفعل الشيء ذاته مع السبيعتي، ويعتبرهم مخلوقات شريرة أو من (الجن)، وغير قادرين كُليًا على عمل الخير (64).

4ـ مَردوخ (مــردُك)

في إحدى لمحاته العبقرية أطلق لاندسبرگر على شخصية مَردوخ في قصيدة إيرا (اللوح الأول: 148 ـ 150) تعبير(مَردوخ المخرّف) (65)، وخصوصًا في نهاية اللوح الأول، حيث يُحشد كابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ عناصر أخرى تَصِف، بشكل واضح، شيخوخة الإله القومي الرئيس لبابل.

أما إن مَردوخ لم يكن يدرك (ما يحدث)، أو أنّه لم يملك القوة، لرفض هذا الوضع المُزري، والذي بسببه، ومن خلال أخطاء رعاياه، يجد رموز السُلْطة متورطين فيه، بحيث أن إيرّا يلفت نظره إلى هذا الوضع.

إنّ مَردوخ، الذي يمتلك «حكومة السماء والأرض» (Ŝipit ŝamê u ersetim/ شيبيت شامي وأرصتيم) وهذه الحقيقة كانت واضحةً (اللوح الأول: 127 ـ 128) وهو من يُلام على تسلِيم شؤون حكومته إلى إيرّا، ويسمح له بخداعه(اللوح الأول: 133 ـ 136)، لكي يحصل التأثير المُعاكس (اللوح الأول: 181 ـ 182)، هذا العرض الأدبي للحقائق في الصيغة الأسطورية مثير للاهتمام، لكن الأهَم حقًا هو الأجواء اللاهوتيّه والدينية الحامية، والتي تحاول أن تجعلهم مقبولين، سواء كانت صدىً لمشاعر لاهوتيه جديدة ما زالت في طَوْر النّمو، أو أن الكاتب خَلقَها. يبدو أن كابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ في حالة شَك، أو أنه ما عاد يؤمن بالنظام الصارم للتسلسل الهرمي للكهنة، ولا في التبعية لبعض الآلهة الرئيسة الأخرى.

إنّ توجهًا مشابهًا لن يكون إلاّ دليلًا على التحول الديني للوضع الاجتماعي السياسي في بابل. لقد جرى عرض كلا العنصرين بشكل حسِن مِن طرف خروشكا

(66) مع الإشارة أيضًا إلى الملاحظات المقابلة مِن رولينغ (67)، بعد استعراض كل هذا يمكن الاستمرار في البحث، من دون هوادة، عن كل عناصر القصيدة التي تضيف جوهرًا، أو مادةً إلى فكرة «ضُعف» مَردوخ. إضافةً إلى تلك التي سبق ذكرها، والتي هي عجزه عن تحقيق العدالة بنفسه، حتى عندما كان لا يزال باسطًا سلطته في مدينته (اللوح الأول: 147). إن الحقيقة القائلة بأنّ إيرّا سيتمكن من جعله يعود إلى إيساكِيلا (اللوح الثاني ـ الكسرة ج: 21 ـ 22) هي أمر مُثير للاهتمام، حيث يؤكد بصراحة أن إيرّا هو السيد هنا (اللوح الثالث ـ الكسرة د: 80)، ومن ناحية ثانية يرد تقييم إيشوم للسلوك العام لإيرّا عندما يقول له: «إنك لم تخشَ اسم الأمير مَردوخ»، والناحية الأخرى حول حقيقة إعادة بناء بابل، حتى لو افترضنا مسبقًا أن مَردوخ أعاد تأسيسها، فإن العمل سوف يُقرر مِن طرف إيرّا وإيشوم كما ورد. فهذه إشارات كافية، ولو تناولناها كلها معًا فإنها ستكون مُقنعة جدًا. لكن مِن الحماقة تكرارها بمبالغة واحدة تلو أخرى خِشية إثقال النص، ولفسح المجال لإمكانية استخدام الأدوات الأدبية المُجرّدة. في ضوء هذا الأمر، نعود إلى مسألة الشَطر الأول في القصيدة الذي نصه «Šar gimir dadme banu kibrati/شار كِيمير دادميه بانو كيبراتي»، وفيه إشارة صريحة إلى «مَردوخ المُسِنّ» كما يتفق الكثيرون، أو بالأحرى أن اسم الإله مَردوخ كان مكتوبًا فعلًا على الجزء المكسور من لوح تلك القصيدة. هذا الشك يسير بخط متوازي مع شك آخر ذكرته مُسبقًا (68)، والذي يظهر بسبب تفصيلة أسلوبية، وهو أنّ القاعدة الاستهلالية لكثير من التراتيل هي ظُهور اسم الإله الذي يُتضرّع إليه في السطر الثاني من الافتتاحية، بينما تُذكر ألقابه التي تسبق الاسم في السَطر الأول، أو بعض منها. هذه الحالة موجودة في قصيدة إيــرّا التي يستهلها الكاتب بترتيلة (69) لا نجد فيها، بموجب هذه القاعدة، اسم مَردوخ مذكورًا، أو مُستهدفًا، أو مُرتلًا، كما هو متوقع.

5ـ آنـوم (آنو)

ورد اسم آنــوم، رئيس مجمع آلهة بلاد النهرين، عشر مرات في قصيدة إيرّا (70)، حين يحصل انتقال بالمضمون الذي لايمتلك أهميةً كبيرةً من جهة الحدث،

باستثناء وروده في (اللوح الأول: 28 و39) في الفقرة المُتكاملة التي تُذكر الخَلق ومصير السبيعتي (اللوح الخامس: 28 ـ 44)، حيث أنّ النص يُؤكد أن آنوم خلق السبيعتي بعد تخصيب الأرض، ومنح كلًا منهم شخصيةً ومهمةً يؤدونها، وجعل قدرهم أن يكونوا «أسلحة فتّاكة» وقُطّاع طرق بإمرة إيرّا.

لقد لوحظ مؤخرًا أن دافع خلق آنوم للسبيعتي كان لمُعاقبة الإنسانية الثائرة، والتي تثير «الضجيج» (وردت بالمصطلح rigmu/رِگمو)، وأن آنوم مع السبيعتي يُعدّون المُخطط الرئيس المسؤول عن اضطراب كلا النظامين السّماوي والأرضي كما هو مذكور في القصيدة. ومن ثم فإن إيرّا هو مُجرّد مُنفّذ للخطة، فأفعاله مُغتَفرة (اللوح الخامس: 5 و15) (71)، والملاحظة لها أساس لا بأس به من الصحة، لكن بما أنها مستنبطة فربما تبدو مُبالَغًا فيها للأسباب التّالية:

1 ـ كما ذكرنا سابقًا، أن «حضور» آنوم، أو موقعه الرسمي في القصيدة، هو نوعًا ما غير مُحدّد المَعالم وظاهر فقط في ثناء كابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ الأساسي للإله الرئيس في مجمع الآلهة، والذي يجب أن يُفسّر بأخذ (شيخوخة مَردوخ) بنظر الاعتبار(72).

2 ـ جرت العادة على ذِكر تسلسل نَسب أبطال الرواية المقدّسين في الأعمال الأدبية، وقصيدتنا لا تُهمل هذا الأمر بالنسبة للسبيعتي الذين يمثّلون العنصر المتفرد للشر (كما ورد آنفًا)، ولا يتصرفون بشكل مُستقل أبدًا، بل على العكس بالاعتماد التام والمباشر على إيرّا وإيشوم.

القسم الرابع: التقدير الحالي لتاريخ القصيدة

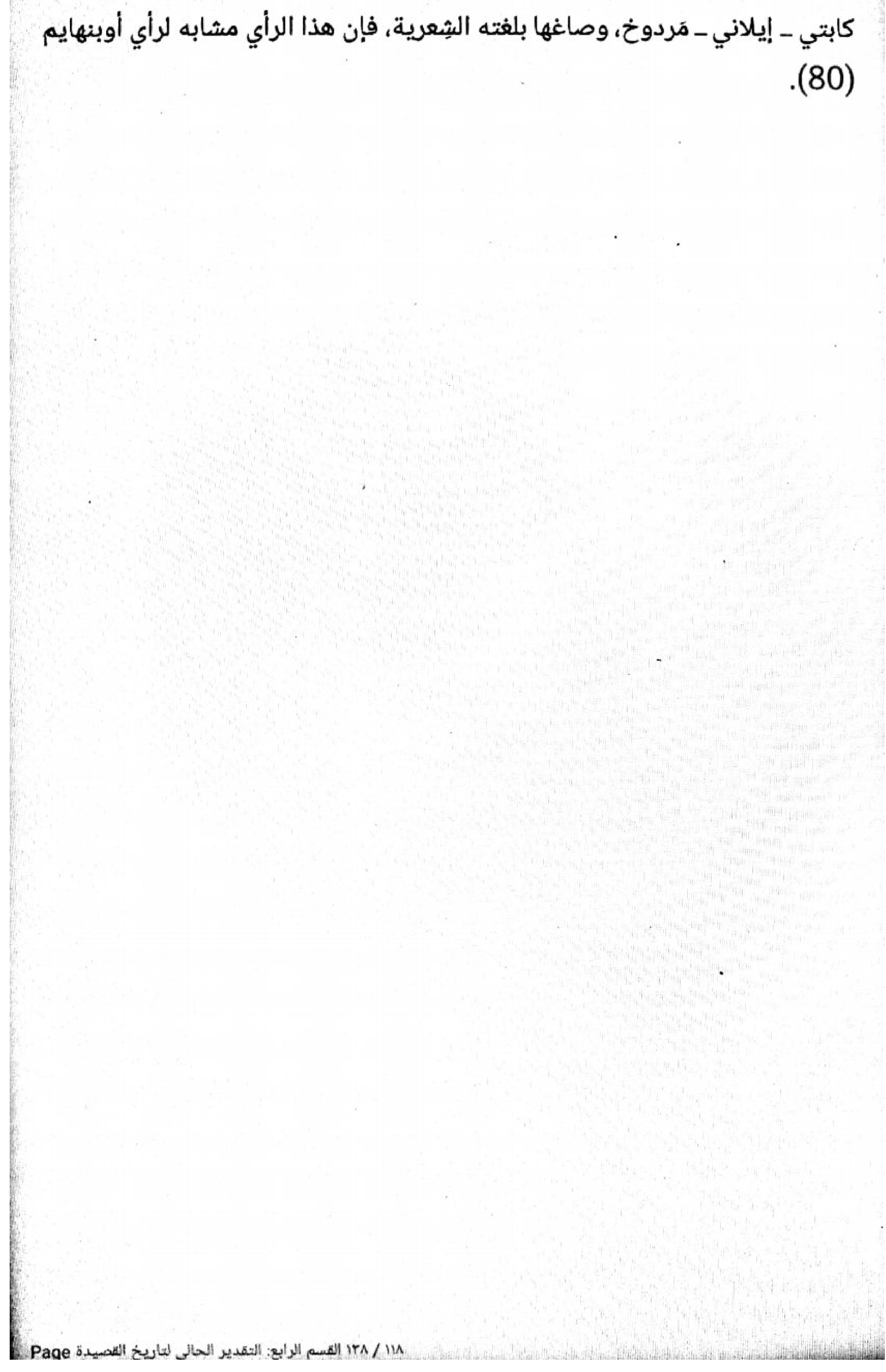
ليس هنالك عمل في الأدب الأكدي نال العديد من الآراء المتناقضة حول تاريخه كما في قصيدة إيرّا، ولم يشهد أي عمل آخر مثله تغييرات جذرية في المقترحات حتى مِن طرف الفلاسفة والمفكرين على مستوى فردي (73). إن اقتراح گوسمان عام 1955لتحديد تأريخها في 685 ق.م (74)، عارضه ويلفرد لامبيرت عام1962 (75)، وعارضته أنا عام 1969 (76) لصالح تحديد النصف الأول من القرن التاسع ق.م. وهنالك دارسون آخرون لهذه القضية منهم فون زودن، الذي اقترح تواريخًا أكثر معاصرةً وأقرب (77). ولقد اتخذ فون زودن مؤخرًا موقفًا مختلفًا عن موقفه السابق وعن الآخرين، وصَرّح بأن «أسطورة إيرّا تـؤرّخ إما في عام 764، أو 763، أو نهاية عام 765 ق.م «(78).

وتستند تسويغاته على جملة أسباب تأريخية وآثارية وفلكية بحتة، والتي بموجب الضوء الذي تلقيه، تفسرها، وتحيل تاريخها إلى الأحداث المأساوية المتعلقة بمدينة الوركاء والمدرجة في (اللوح الرابع 52 ـ 62).

أولى خروشكا، حين تناول القضية مؤخرًا (79)، اهتمامًا كبيرًا لتقاليد كتابة النّص ليستنتج، كما بيّنت سابقًا بناءً على دراستي، أنها غير مُجدية لتحديد تـأريخ القصيدة بدقة، ومن ناحية ثانية، يقيدّ نفسه بالنّظرية الجديدة لفون زودن من دون اتخاذ موقف مُحدد، مما اضطرّنا، نحن أيضًا، إلى تبنّي موقف مُشابه هنا بسبب استحالة بحث جدلية فون زودن وتمحيصها وتحليلها، وبإمكاننا القول إنها تبدو، من ناحية منهجية، متينةً ووثيقة الصلة بالموضوع، ومثيرةً في الاستنتاجات التي تؤدي إليها نظرًا لقابلية هذا العالِم وإمكانيته الكبيرة، ومن ذا الذي يستطيع إنكارها!

إن المساحة الوحيدة المتبقية للشك هي في ما يخص بحث البيانات والحقائق المتعلقة بالقصيدة، والخاصة بإيساگيلا بابل، وتدمير دور العبادة في الوركاء (اللوح الرابع: 52 ـ 62)، والتي هي غامضة وشاملة. في هذا الشأن أثارت مسألة وجود مرونة مُعيّنة وغموض تاريخي يشكلان جزءًا من المعرفة التا ريخية التي حاز عليها

كابتي ـ إيلاني ـ مَردوخ، وصاغها بلغته الشِعرية، فإن هذا الرأي مشابه لرأي أوبنهايم (80).



القسم الخامس: معايير الترجمة الحالية للقصيدة

لو أخذنا بنظر الاعتبار أنّ هذه الترجمة لقصيدة إيرّا ليست مُوجهةً لعلماء الآشوريات فحسب، وإنما إلى حلقة أخرى من الباحثين والمثقفين، وإلى حلقة أوسع من القُراء بصورة عامة، فإن دليلنا هو المعايير العامة الآتية:

أ ـ طريقة عرض القصيدة سطرًا إثر سطر في الألواح الخمسة التي تحتويها، والهدف هو بيان وتوضيح بنائها الشِعري.

ب ـ تقديم النص الكامل للقصيدة من أجل إتاحة المجال للقارئ لمتابعة التطور الكامل للحدث، باستثناء تلك الأجزاء من اللوحين الثاني والثالث، والتي وردتنا مهشمةً، وهي بذلك لا تخدم هذا الغرض.

بسبب هذه وغيرها من الفجوات الموجودة في النص، حاولت أن أستعين بأسلوبي الخاص وبتصرف لربط التطور المنطقي لحبكة القصيدة، وهذا الأسلوب مُشابه للطريقة التي اتّبعها لابات في ترجمته لإيرّا، وغيرها من الأعمال الأكدية في مجلده الخاص عن ديانات الشرق الأدنى.

ج ـ لجعل مادة النّص ممتعةً بتقديم عناوين فرعية لمختلف أجزاء القصيدة.

د ـ للحفاظ على الروح الساميّة (الشرقية) للنص، آخذين بنظر الاعتبار أن أغلب القُرّاء سوف يلاحظون بالطّبع المعنى المباشر في التّعبير الأدبي، من خلال التغلب على بعض المصاعب عبر الملاحظات التي أُدرجت في النص.

ه ـ لتقديم مُلاحظات تمتاز بأقصى اعتدال ممكن على النص، إضافةً إلى ما قيل سابقًا، فإنها تحتوي على قراءات خلفية أو هامشية، والتي يبدو أنها لا غِنى عنها بالنسبة لغير المختصين.

إن هذا التحليل الواسع يبدو هو الحل الأمثل لتقديم فكرة عن وحدة بناء المناطق الإشكالية وابراز دلالاتها في القصيدة، من دون الحاجة إلى العديد من الملاحظات المُفصّلة.

(8) هوامش مقدمة المؤلف وتحليل القصيدة

(1) يجب أن يتحدث المرء هنا عن الانتشار السريع غير الاعتيادي، حتى مع اعتبار البعض أن الموضوع جاء لاحقًا، إذ إن تأريخ تأليف (إيرّا) يرقى الى مرحلة أقدم.

(2) حول انتشار الشِعر في بلاد النهرين مع الإشارة إلى مصدر الألواح، راجع: خروشكا:

(BiOr, 1974، ص 357 _ 359) علمًا إن أصل الألواح معروف بالضبط.

(3) أنظر: ((NS, 1971, p. 268 _ W. Schramm, 40.

(4) لقد أدرجته في مؤلفي: (Epopea، ص 21 _ 22)، وحسب معلوماتي أن النص الوحيد غير المنشور هو MM رقم 783 لمتحف مونتسيرا، التي تَعرّف عليها الأستاذ (ميغيل سيفيل)، ووضعها تحت تصرفي في صورة فوتوغرافية، إلا إنه جزء صغير، ويكرر أسطرًا قليلةً في بداية اللوح الرابع ونهايته، ولذا ليس له إسهام كبير في تحسين نص القصيدة وتطويرها.

(5) «القصيدة الآن في متناول اليد أكثر من أي عمل أدبي أكدي»، د.رولينغ،61 _ 1971 ،ZA، ص 328.

(6) قمت بمراجعة ضمنية عنه في

Annale of the Istituto Universitario Orientale of Naples 31.

(7) pp 515 ff (1971).

(8) انظر Epopea ص 50 _ 56.

(9) Afo 18 (1957 _ 1958) ص395.

(10) Epopea، ص 30، وهامش رقم 56.

(11) السرد الشعري للإعمال البطولية. الذي يبقى مُرتبطًا بشخوص الأبطال OP. CIT ص812.

(12) ولذلك فإنها تبقى قريبةً من بعض الشخصيات النادرة والمؤثـرة التي تشير إلى أنها

تحوّل في التاريخ، وهي تمثل شخصيات دراماتيكيةً مدهشةً Op. Cit ص.840.

(13) قصيدة شعرية شاملة للإعمال البطولية موجّهة لتوضيح الأبطال وإبراز أهميتهم ص 928

(تحت «Epopea»)، وص 922 (تحت عنوان «Epico»).

(14) La Poesie Epica، ص 825 ملاحظة (1)

(15)Litterature cuneiformi..in O. Botto (ed) Storia delle letterature d'oriente، Milan، 1969 p. 179

(16) يبدو أن رأي نوكيرول بضم بعض الأعمال الأدبية الأكدية الى صنف الملاحم يمتلك قبولًا، لكنه لا يقول أي شيء بتاتًا بخصوص إيرّا.

(17) إنها مدرجة في ص 26 ـ 39.

(18) أنظر ص5.

(19) OP.Citص. 26 ملاحظة (1).

(20) «الأحداث التي تشترك فيها الآلهة مع الأبطال في منافسات تُقرّر في جبل الاولمب»، الإلياذة،أعداد كاستيلينو وبيلوسو ـ تورينو 1950، ج.1

(21) أذكر هذا الاسم كنموذج، لأن السوتيين، بموجب ترجمتي، هم الأعداء الحقيقيون الذين تشير إليهم قصيدة إيرّا (أنظر: ملاحظة 129 و153 في النص).

(22) «ألفح إلى الإيكيكي والآنوناكي، والتي يتبجح إيرّا أمامها بقوته وبطولته». انظر: (اللوح الأول: 111 و183 ـ 187)، وقد يعترض المرء على أن إيرّا قد نجح أيضًا في فرض نفسه على مَردوخ. أنظر: (نهاية اللوح الأول) لكنه خِداع لا مناص منه، لأن إيرّا سبب دمار المدن المقدسة التي تحميها الآلهة العظيمة، إنها مسألة المصادر والإشارات حيث لم تسرد تفاصيل الصراع، لأن الدمار لا تجري مناقشته، بل هو منجز مطلوب قيل فيه الكثير عِبر كلام (فم) إيشوم.

(23) أنظر: لويجي كاني في (Epopea) ص 152 ـ 153.

(24)

الإحصائية، أو لأنه يصعب أحيانًا البت في إشارات نهاية الحوار بالضبط، وموضع بداية السرد الروائي، أو العكس بالعكس. وعلى الرغم من ذلك فإن حقيقة عدم امتلاكنا النص كاملًا لا يشكّل صعوبة، لأننا نمتلك ثلثيه تقريبًا، وكل شيء يشير إلى أن التفاصيل المفقودة ما بين السرد والحوار يمكن تقديرها في الأجزاء المكسورة.

(25) Torino، 1967 ص 13 ـ 43.

«دراسة الأسطورة بلا مرجعية تاريخية» تعني دراستها في البداية عبر سردها الشفاهي، والابتعاد عن الاعتماد على التأثيرات الكتابية المندرسة».

(26) Der Mythos im alten Mesopotamien, 26 (1974) p.1.

(27) «السردية ليست نظام أو نظرية، وتتعلق بالآلهة كأبطال لأحداث بداية (أو نهاية الزمان)، ومع ذلك فهي قصة تدمج بها الآلهة في بيئة تكون من نواح كثيرة فوق حدود طبيعتها».

(28) «السرد الذي يتضمن أبطالًا متفوقين وأحداثًا قديمة وهو سرد غير محقق ما خلا العلامات والآثار التي خلفها البشرالأولين».

(29) «أي سرد يتضمن احداثًا بطولية، يقوم بها أو يسببها كائن يتمتع بالتفوق والبطولة»

(30) «الأساطير هي سرديات لأحداث تتعلق بالبدايات»، ص 156.

(31) «الأسطورة توصف حدثًا متفردًا بين الآلهة. وتوصف كذلك عمل الآلهة مع البشر».

(32) «نعني بالأساطير السرديات المتعلقة بالآلهة، الخلق، نظام العالم، حروب القوى الكونية... الخ».

(33) حتى لو كانت الفترة التأريخية المحددة تمامًا من طرف كاتب القصيدة مفتوحةً للنقاش، وحتى لو أن سلسلة أحداث متناظرة ومتكاملة من أبواب عدة، تندمج في منظور تأريخي واحد، فإنه لا يمكن مناقشة وصف قصيدة إيـرًا لحوادث تأريخية ترقى إلى نهاية الألف الثاني، وبداية الألف الأول قبل الميلاد وسببت إذلال بلاد بابل على يد أقوام غازية من الجوار.

(34) Epopea ص 31 ـ 37.

(35) لاندسبرگر «حاكم التأريخ» في Islamica

(36) لاندسبرگر في Islamica ـ المصدر ذاته.

(37) سأشير كما سأبيّن لاحقًا، إلى حقيقة أن الكثير من رُقم إيرّا قد جرى استخدامها كتعاويذ.

(38) أنظر:لاندسبرگر ـ Islamica كذلك كريمر ـ Kultlyrik Sumerische، p.5.

(39) أنظر: Epopea ص 29 ـ 30.

(40) «نص رائع، عمل ذو خصوصية دينامية، ويتميز عن الأعمال الأدبية المألوفة لبلاد النهرين».

B. Hruška (1973) ص. 3b. BiOr 30

(41) أنظر: L. Cagni Epopea p. 14 and. J.J.M. Roberts. JCS 24 (1971) pp. 11 ـ 12

(42) إذ لم يكن اسم مَردوخ موجودًا في السطر الأول من القصيدة، وإن كان اسمه غائبًا بشكل غير مباشر في الألقاب المذكورة في القصيدة، فإن اسم إيرّا يظهر في التسلسل الثاني بعد خيندورسانگا/إيشوم. وإلا فإنه سيظهر في التسلسل الثالث. حول هذه المسألة، أنظر: الملاحظة الأولى في النص.

(43) أنظر: خروشكاBiOr 30، 1973، ص 3 ملاحظة 2.

(44) حول هذه المسألة أنظر: الهامشين 7 و100 في النص.

(45) في Epopea ص 45 تعهدت بتخصيص دراسة لبحث العلاقة القائمة بين إيرّا ونِرگال، لكن الواجبات التي كانت أكثر أهميةً في عملي أعاقت إنجاز هذا الوعد.

(46) أنظر: J. Van Dijk، ol 254 (1959). Coll. 381 ـ 382

(47) على الرغم من أن اصطلاح «الإله جالب الطاعون» قد يكون له مغزى أوسع، فإن الباحثين قد خصّوا به إيرّا بالمعنى المحدد للإله الذي يسبب الطاعون وما شابهه من الأوبئة.

(الطاعون وغيره من الأوبئة غالبًا ما تكون نتيجة للحروب). وعلى الرغم من كافة الاحتمالات فإن هذه الصفة أصبح يُعهد بها إلى إيرّا نتيجةً لتشابهه مع نركَال في بعض المراحل التي تحيط بتاريخ بلاد النهرين. للبحث في هذه القضية،

أنظر: خروشكا. (1973) 30BiOr ص 3 ملاحظة 2.

(48) أنظر: Epopea، ص237 ـ 238 وص 259. خروشكا 30 (1973) BiOr ص 3.

ملاحظة: ربما بسبب التعود والثقة في دراسات اللغات المعروفة، والذي يجعله يتجاهل وجهة نظري التي هي في الصورة الاجمالية، لدراسة إيرّا، تقدّم توضيحًا مهمًا، وبشكل موضوعي لعنصر جديد. حول اصطلاح سيبتو Siptu أنظر:

M. Stol, Bior 29(1972), note 276.

(49) ص 11 ملاحظة 2، في: Pantheon ص 81 ملاحظة 127.

(50) كذلك ص 13 ـ 14.

(51) Pantheon ص 24

(52) بينما يلاحظ أن القرار بتدمير أعداء بابل قد صدر عن إيرّا (اللوح الرابع: 130 ـ 138) إلا أنه ليس مؤكدًا نظرًا للتفاسير غير الدقيقة في (اللوح الرابع: 141)، وإن كان دمارهم الشديد هو أيضًا من عمل إيرّا، أو إيشوم والسبيعتي فقط. لكن حتى في الحالة الثانية فإن أهمية نهاية اللوح الرابع لا تتأثر كثيرًا.

(53) أنظر: روبرتس (Pantheon: ص 40 ـ 41).

(54) انظر: لويجي گاني (Epopea: ص 140) [98]، روبرتس (Pantheon: ص 40 ـ 41) [99]

(55) أنظر: Epopea ص 136 ـ 137.

(56) حتى لو كان خروشكا مصيبًا، فإنها دائمًا مسألة عرض دراماتيكي بسيط لأحد الوجوه التقليدية لشخصية إيشوم، لكنها خارجة تمامًا عن الأحداث التي تدور في القصيدة والتي يلعب فيها إيشوم دورًا يخص بابل، وهو دور يختلف جذريًا عن دور إيرّا.

BiOr 30 _ 1973: (ص 5 _ أ ملاحظة 21) و(ص 5 _ ب ملاحظة 26).

(57) في (اللوح الثاني _ الكسرة ب: 27) يثبت أن «إيزا يتحدث كرجل»، بينما في (اللوح الثالث _ الكسرة ج: 34 _ 43) يوجد نموذج لبث الخصام الحاد بين إيشوم وإيزا.

(58) أنظر: روبرتس (Pantheon: ص 41).

(59) Epopea ص 137.

(60) خروشكا (1973) Bior30 ص5 ب.

(61) إن موضوع حكمة إيشوم هو العقدة الرئيسة لكل أحداث القصيدة، لأن كل قابليته البلاغية القديرة والمهدئة تبدو ضروريةً هنا لتغيير موقف إيزا من الشرباتجاه الخير، إلى درجة أن إيزا بذاته يعترف في النهاية بأنه كان مُغاليًا في تصرفاته السابقة (اللوح الخامس: 6 _ 12)، ويعزو لإيشوم فضل «هدايته» (اللوح الخامس: 13 _ 15) مرتين، ثم إنه يسمي إيشوم (الفرد الذي «نصيحته خيّرة وكريمة» أو جيدة) و(اللوح الثالث _ الكسرة ج: 54). في الحقيقة أن إيزا ذا الملكة الطيبة غالى في اندفاعه العاطفي، وهو يدلي برأيه بتهكم، مسببًا جدالًا مخادعًا لصالحه ضد إرادة مَردوخ (اللوح الثالث _ الكسرة ج: 55)، لكن إيشوم (اللوح الرابع: 127) سوف ينجح بعد ذلك بكفاءته وحكمته (ميلكو milku وتعني مستشاره) في طمس موقف إيــزا وتحطيمه نهائيًا باستخدام الجدل ذاته ضدّه. إيشوم هو الذي عرف طبيعة الإرادة العفوية.

(62) أنظر على سبيل المثال: D.O. Edard, WdM 1 ص 124 _ 125.

(63) روبرتس (Pantheon، ص 115 ملاحظة 435).

(64) باعتماد دراسة الانسة الآنسة سيمونيتا گرازياني لا بد من الملاحظة التالية: الفضاء الفكري البابلي الذي ينتمي إليه كابتي _ إيلاني _ مَردوخ كان مُتعنتًا دومًا باعتبار السبيعتي آلهة خيـّرة، بينما في آشور رُفعت السبيعتي في النصوص إلى مرتبة «الآلهة العظام».

(65) Baumgeartner, Leiden 1967، ص 198.

(66) BiOr 30 (1973) ص 4 _ 5: Ar Or 42 (1974)، ص 359.

(67) تطرق خروشكا في المؤتمر الثامن عشر للآشوريات، الذي عُقد في ميونخ عام 1970،

موضوع «النظم الاجتماعية في ضوء الأساطير الأكدية»، ولم ينشر بحثه في وقائع مناقشاته، حتى ظهرت عام 1972 في (BiOr 30, 1973، ص 4).

(68) Epopea، ص 137 ـ 138، أنظر: ملاحظة (1) على النص.

(69) أنظر: ما ورد في نهاية اللوح الثالث.

(70) (اللوح الأول: 28، 39، 153، 189 اللوح الثاني ـ الكسرة ب: 12، اللوح الثالث ـ الكسرة جـ: 3، الكسرة د: 11، اللوح الرابع: 33، 43، 52).

(71) خروشكا. (1973) BiOr 30، ص 672.

(72) بيّنت گرازياني في دراستها وجود آراء متناقضة بخصوص غموض نسب السبيعتي، والرأي المتفق عليه أن أصلهم، أي نسبهم التقليدي، يعود إلى آنوم (السماء) وكي (الأرض).

(73) أعلن A.L. Oppenheim، استعداده لتحديد تأريخ القصيدة في فترة الغزو العيلاميElamite، وإلى ملكها شتروك ـ ناخونته حوالي القرن الثاني عشر ق.م، أو إلى إحدى لحظات الصراع السياسي ـ الديني في بابل ما بين 1124 ـ 602 ق.م.

(أنظر: Ancient Mesopotamia، شيكاغو 1964 ص 150 ـ 152 وص 268)

أما فون زودن فقد استبعد اقتراح القرن الرابع عشر ق.م، ص 23 (1971)، وقدرها بحوالي (765 ـ 763 ق.م).

(74) ص 85 ـ 90 Das Erra Epos.

(75) p. 76; JCS 16 (1962) (. أنظر: أيضًا: AfO 18 (1957 ـ 58) 396 p.p. ـ 398.

(76) Epopea، كانّي، (ص 43 ـ 44)

(77) Cf. L. CangiK Epopea, pp. 43.44.

(78) إن قصيدة إيرّا يجب أن تؤرخ في 764 أو بداية 763 أو نهاية 765 ق.م. والمذكور في هامش(73) أبحاث أوغاريت.

(79) ArOr 43 (1974) ص 355، وخصوصًا ص 358 ـ 359.

(80) أنظر هامش رقم 73 أعلاه.

(9) ملف الصور

إعداد المُــراجِع





نماذج من الواح طينية تمثل إله (نِرگال؟) وأسلحته



كسرتان من جرة حجرية دائرية كانت مكرسة كتقدمة لمعبد الإله (نِرگال) في العاصمة الآشورية ترابيصو (شريف خان في محافظة نينوى)، ترقى إلى القرن التاسع ق.م، وتصوّر المشاهِد الملك الآشوري شِلمانو أشرد (شلمنصر) الثالث، جاثيًا على ركبتيه أمام الإله نِرگال في أقصى اليسار (حيث بقايا قدم تشبه مخالب النسر)، النص المسماري يشير إلى أن الكسرة قُدمت كنذر من طرف أحد كبار ضباط الجيش الآشوري في ترابيصو، ليطيل الإله (نِرگال) عمره. (محفوظات المتحف البريطاني/ الرقم 90960).



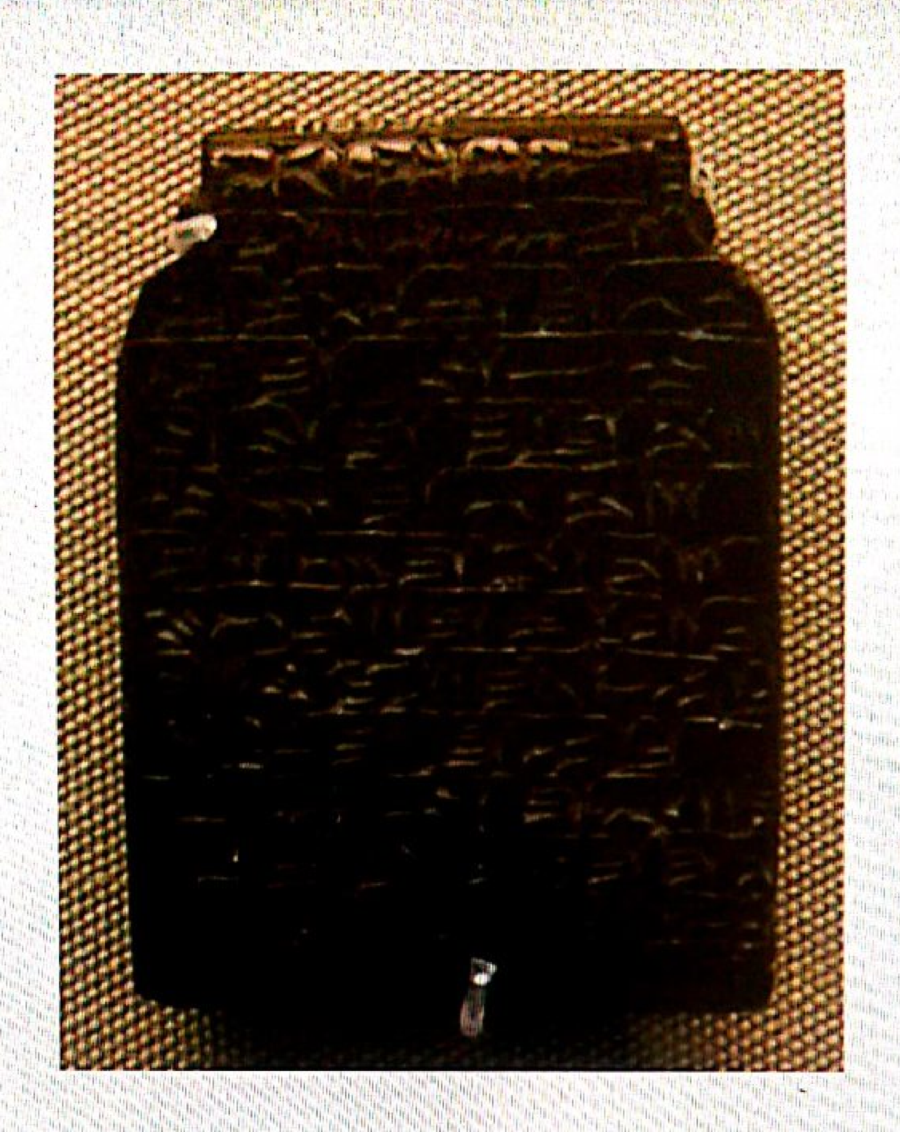
13 Design of an Old Babylonian cylinder seal from Larsa, depicting the underworld god Nergal, holding his distinctive scimitar and the double lion-headed standard. The inscription is a dedication to Nergal by Abisarê, perhaps the king of Larsa of that name.

بصمة ختم أسطواني من مدينة لارسا (تل السنكرة)، وترقى إلى الحقبة البابلية القديمة، يظهر فيها إلى اليسار إله (نرگال ؟) حاملًا صولجانه بالذراع اليمنى، وهو

يقف على شخص ممدد على الأرض.



لوح أساس يرقى إلى نحو 2000 ق.م،جرى تكريسه للإله نِرگال من جانب الملك (آتال-شن) ملك مدينتي أوركيش (تل موزان) ونوار في حوض الخابور. محفوظ في متحف اللوفر بالرقم AO 5678.



تميمة مختصة بالإله نِرگال لدرء وباء الطاعون، عُثر عليها في مدينة آشور (قلعة شرقاط)، وترقى إلى العصر الآشوري الحديث، نحو (800 ـ 612) ق.م.

---

[1]إيرّا تُقرأ مقطعيًا: إر را ـ المترجم.

[2] Pioter Michaelowski p.186

[3]كانّي يُقرأ اسمه مقطعيًا: كان ـ ني وقد اكتفينا في الحالتين بوضع علامة الشدة فوق الحرف الصحيح (ن) وسط الكلمة.

[4]ستدرج الهوامش الخاصة بالمقدمة في القسم الثامن من الكتاب المعنون (هوامش مقدمة المؤلف وتحليل القصيدة) - المراجع.

[5]ستُعتمد تسمية (بلاد النهرين) في هذا الكتاب تعبيرًا يغطي كامل مساحة العراق التاريخي،

وذلك عوضًا عن التسمية الواردة فيه (ميسوبوتاميا) وتعني (ما بين النهرين) ـ المراجع.

[6]والإرة باللغة العربية تعني النار فيكون الاسم مرتبطا بالأرض المحروقة جرّاء الكوارث (إيزا او حزّا) ـ المُراجع.

[7] لعله يقصد به البطل الجبار الذي لا يقهر ـ المترجم

[8]نشفو: نوع من أنواع جعة الشعير، ولعل طعمها ثقيل وحلو، ولربما هي ما تدعى بـ«الجعة الناشفة» ـ المترجم.

[9]قطعان شاكان هي الأنعام البرية برعاية إله الرعاة شاكان ـ المترجم.

[10] الإشارة إلى الممرات الجبلية تعني الأعداء القادمين من الجبال مما يتوجب محاربتهم هناك ـ المترجم.

[11]گيرّا «گير ـ را» إله النار، وهو هنا في خدمة إيرّا ويظهر له بملابسه، لربما بالنار أو بالدخان ـ المترجم.

[12]فأس مگشارو= أحد الأسلحة الإلهية الفتاكة، وفي اللغة العراقية الدارجة نقول «هذا أگشر ـ agshar» وهذه «دگة گشرة» ولعلها منحدرة من جذر كلمة مثل غوشوور أو گوشوور ـ المترجم.

[13]شو ـ آن ـ نا: حي من أحياء مدينة بابل حيث معبد مردوخ (الإيساگيلا) ـ المترجم.

[14]إي ـ خال ـ آنكي: معبد في بابل ـ المترجم.

[15]إي ـ تمِن ـ آنكي: معبد الزقورة والساحة الكبيرة المحيطة بها في بابل ـ المترجم.

[16] * (نين ـ إيلدو، گوشكينگاندا، نين ـ گال أسماء سومرية للصئاع المهرة والحرفيين العاملين في خدمة الإله إيا ـ المترجم).

[17]غلة البحر لا بدّ أن تكون اللؤلؤ أو المرجان أو الصدف لا غير، لكننا لم نعثر عليها فعلًا من بين الحلي والمجوهرات في التنقيبات ـ المترجم.

[18]الآبكالو (الأبكلُ)هو الكاهن الأعلى، وبالعربية هو الأفكل (= الحكيم) ـ المراجع.

[19]الميسو Misu هي شجرة ذات خشب عطِر كالصندل ـ المترجم.

[20]ينقطع النص هنا، و[كيگونو]هو المعبد الذي فوق الزقورة حيث يستريح الإله، ولربما حين غيابه عن الارض ليلًا ـ المترجم.

[21] الميلامو هي الحكمةِ الإلهية ـ المترجم.

[22]الأبسو هي المياه العذبة حيث عرش الإله إيا ـ المترجم.

[23]أي لا يمد أحد يده ويمس الملابس ـ المترجم.

[24]الآنزو طائر أسطوري مركب من نسر برأس أسد ـ المترجم.

[25]إنها عبارة فلسفية ودينية عميقة لأن ثمة عقد بين الإله والإنسان المخلوق لغرض خدمته وعبادته، وبالمقابل يقوم الإله بحمايته من الجوع والمرض والأعداء ويعلمه ـ المترجم.

[26] إي ـ شارا معبد إنليل في نفر ـ المترجم.

[27]إي ـ انگورا معبد إنكي في مدينة أريدو والمسمى أبسو في جنوب العراق «أبو شهرين» ـ المترجم.

[28]ختم عنبر الميشو «ايل ـ ميش» هو من الأختام الأسطوانية التي تُعلّق في رقبة تمثال الإله، ولربما كانت تستخدم في ختم النصوص الدينية في المعبد نيابةً عن الإله، وهو هنا الإله آنوم ـ المترجم.

[29]بارشا/داكشا قبائل غازية جاءت من الصحراء الغربية منذ منتصف الألف الثاني ق.م ـ المترجم.

[30]إي ـ أؤوگال معبد السيد العظيم «إنليل» وهو أسم آخر لمدينة دوركوريكالزو «عگرگوف» ـ المترجم.

[31]تقع بالقرب من مدينة بدرة (محافظة واسط) ـ المترجم

[32]أي سيول أدد ـ المترجم

[33]هي أرض اللاعودة وتعادل العالم السفلي ـ المترجم

[34]جبل خيخة أو خي خي هو من المرتفعات العالية غرب الفرات على ما يبدو ـ المترجم.

[35] مجالسها ـ المترجم

[36]السلامة

[37] القصيدة

[38]وفي العصر البابلي القديم (القرن 19 ق.م) كان إلهًا للتجارة في مدينة أور ـ المترجم.

[39]وتقابله بالعربية عبارة سواد الناس أو العامة ـ المترجم.

[40]السيد المنطلق مساءً ـ المترجم.

[41]ويقابلهم سبعة آخرون من الأخيار في قطع أدبية أخرى ـ المترجم.

[42]وهي تقترب من كلمة غُباب الماء بالعربية ـ المترجم.

[43]إله الحيوانات البريّة ـ المترجم.

[44] شوباكو: لربما تعادل «كبشو» بالقلب والإبدال بالعربية ـ المترجم.

[45]بل تلائم النص إذا ما ترجمت إلى الكبش، وهو من يتقدم القطيع ويقوده ـ المترجم.

[46]لازالت اللهجة العراقية تتبنى كلمة (زيموا ـ ظبّو) بمعنى التفاخر والادعاء في الفعل «يزامط» ـ المترجم

[47]الحكماء السبعة أيضًا، الآبكالو هو الأفكل في اللغة العربية وهو من الحكماء أو الكهنة قبل الإسلام ـ المترجم

[48]الميسو هي شجرة عطرة؟؟؟؟ ـ المترجم.

[49]ملك كل الاماكن ـ المترجم.

[50]وقد تعادل الفرسخ ـ المترجم.

[51]لم تحدد الأختام مشاهد لشجرة كونية تحت اقدام إله بحسب علمي ـ المترجم.

[52] يبدو أنه يشير إلى سمك الكارب الكبير ـ المترجم.

[53]الأورثوستات: ألواح حجرية تسند أسفل جدران المداخل، وتكون بالعادة منقوشةً ـ المترجم.

[54]ويقصد بها الهالة الشمسية التي يتطاير منها الشرر ـ المترجم.

[55] إنا شا في الأكدي تعادل «إن ذا» بالعربية ـ المترجم.

[56]في الأكدية **appu** هو إدغام لحرفي **P** و**N**، وأصل الكلمة **anpu** ـ المترجم.

[57]تقابل كلمة عجاج باللهجة العراقية ـ المترجم.

[58]أو أنه غضب له ـ المترجم.

[59]انظركلمة عجاج في الهامش 73 ـ المترجم

[60](**Raqq**) هي «الرگة» باللهجة العراقية، وهي سلحفاة نهرية صغيرة، و(**šeleppu**) هي السلحفاة الكبيرة ـ المترجم.

[61]وبمعنى آخر أن السلحفاة وسلحفية النهر يموتان لعدم وجود الماء ـ المترجم.

[62] «الهلاهل» حتمًا ـ المترجم.

[63] وهي مفضلة في أسطورة نزول عشتار إلى العالم السفلي ـ المترجم.

[64]المقربون (ومنها أقارب) = **Iqrib** ـ المترجم.

[65]إي ـ كور تعني بالسومرية بيت الجبل «الزقُورة»، ومن ثم فإنه يعني معبد الزقورة ـ

المترجم.

[66]وفي العامية العراقية لا زال استعمال غيرد gird بالمعنى نفسه ـ المترجم.

[67] واستمر استخدامه بابليًا ـ المترجم.

[68]وهو في العادة من مظاهر أدد إله الجو والعواصف والبرق، والذي يقف على ثور ويسحبه بحبل من منخريه ـ المترجم.

[69]أعتقد بأن معناها «مركز كل الأقطار»، وهو مقارب لاسم قاعة العرش في بابل (مركز ماتي) وتعني مركز البلاد ـ المترجم.

[70]مما يؤكد كون شجرة الميسو عطرة ـ المترجم.

[71] قياس الحبل كان مألوفًا في العراق حتى بدايات القرن الماضي، خاصة في المساحات الشاسعة ـ المترجم.

[72] سِبّار التي تعرف حاليًا بـ«أبو حبة» تقع جنوب غرب بغداد، وكانت في أقصى شمال المدن السومرية ضمن حدود قضاء اليوسفية، على قناة شيش وبار، ويلاحظ التقارب اللفظي بين اسم القناة وكلمة سِبّار ـ المترجم.

[73] كائي هنا لا يشير إلى كل الاحتمالات، فلربما يكون الطفل المعثور عليه لقيطًا من غير اسم، وهي لم تكن أمه ـ المترجم.

[74]وتعني: المحبوبة، أو كما في الأسماء العربية اليوم، فهي تعادل اسم مرام، حيث تقلب النون الأولى إلى ميم ـ المترجم.

[75]وتعادل (قابلة) بالعربية، وان خرج لدينا المعنى إلى المؤلِدة ـ المترجم.

[76]قاديشتوم ـ انحدرت منها كلمة «القديسة أو المقدسة»، وحاريمتوم انحدرت منها كلمة «حرم وحريم» ـ المترجم.

[77]ايلوشوناصر تعني فلينصره إلهه ـ المترجم.

[78]إمليكوم قد نقرأها بالعربية (عمليق) وآتايا (عطية) كما في السطر اللاحق، وهو بعيد عن

المعنى لكن قريب على اللفظ ـ المترجم.

[79] القراءة تعني اللفظ من دون المعنى بالأكدية ـ المترجم.

[80]لأنه ربما اضطر إلى رهن نفسه مقابل دين ما ـ المترجم.

[81] بيلوتو تعني ـ السلطة الأبوية/الأبوة ـ المترجم.

[82] يخطئ كانّي والآخرون في استخدام لفظة (البغايا) مرادفًا للفظة (المومسات) اللواتي يبعن أجسادهن مقابل المال. إن بغايا المعبد كنّ مقدّسات، وكان لهن كما نرى في النص أزواجًا. إن هذا الموضوع يحتاج إلى قراءة جديدة معمّقة ـ المترجم.

[83]الإي- أنا هو معبد عشتار (إينانا) في اوروك، أما آنوم فيعرف معبده بالأبيض - المترجم.

[84]ويقرأ إي ـ نومن ـ كال (E - Nummn - gal) باللغة السومرية الأدبية، ويعني بيت السيد العظيم ـ المترجم.

[85]دور ـ كوريكالزو عاصمة الكشيين بعد بابل، وهي اليوم عقرقوف، غرب بغداد ـ المراجع.

[86] يخطئ كانّي هنا لأن عقرقوف أو دور ـ كوريكالزو تقع شمال غرب بغداد، وليس على نهر دجلة، بل على قناة مائية تنحدر من الفرات ـ المترجم.

[87] إشتاران هو إله الصحراء (الثعبان)، وله معبد في بابل. دير/ديرو وهي بدرة الحالية ـ المترجم.

[88]أي تلول العقر قرب مدينة بدرة الحالية في محافظة واسط ـ المترجم.

[89] تقابل EN السومرية، بمعنى الحاكم ـ الكاهن، كلمة العين، وجمعها الأعيان في اللغة العربية، وإن ابتعد المعنى هنا عن الدين ـ المراجع.

[90] يقصد كانّي هنا، أن الجبل يقع شمال غرب بلاد النهرين، وربما يكون مجموعة جبال سنجار في العراق، وامتداده في سوريا وهو جبل بشري، أما تلك التي تقع إلى الشمال الشرقي فهي جبال إيبيخ، وهي اليوم حمرين، أو مقدمات جبال زاگروس المطلّة على الغرب ـ المترجم.

[91] سبق أن ذكرنا أنها حي من أحياء بابل حيث معبد مَردوخ ـ المترجم.

[92] كان الغزاة ينقلون آلهة المندحرين كغنائم حرب، وكان لا بدّ من إعادتها إلى مواطنها لنيل الحرية ـ المترجم.

[93]دلايات ـ المترجم

[94]مزامير ـ المترجم.

[95]السلامة

[96] يشير گاني الى أن خندورسانگا هو إبن الاله إنليل. كما أنه إله خاص بالتجّار في أور في القرن 19 ق.م، وله معبد صغير في بيوت تلك الفترة، مما يشير إلى تغيير موقعه الإلهي من العالمين السفلي والعلوي ـ المترجم.

[97] يلاحظ هنا أن إيشوم يواجه إيرّا بأخطائه، على الرغم من إنصياعه له باديء الأمر، ثم شروعه بتهدئته تدريجيا ـ المترجم.

[98]الحروف «المضعّفة» بالعربية المشددة ناتجة عن إدغام حرف النون بالحرف الصحيح اللاحق به، وفي الأفعال تعادل حرف النون في صيغة (انفعل ـ ينفعل) بالعربية ـ المترجم.

[99]زقاق أو شارع بالأكدية تعادل سوق بالعربية ـ المترجم.